نقشِ اقبال

اسلوب احمد انصاری

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

نقش اقبال

نقشِ اقبال

اسلوب احمد انصاری

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

جامعہ نگر، نئی دہلی 110025 ، اردو بازار دہلی 110006
پرنسس بلڈنگ بمبئی 400003 ، یونی ورسٹی مارکیٹ علی گڑھ 202001

بار اوّل   جنوری 1979   قیمت =/21

برٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) دریا گنج دلی 110002 میں چھپوا کر شائع کیا۔

اپنی بیٹی روشن آرا کے نام

پیش لفظ

"نقشِ اقبال" ان تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے جو اقبال کے فکر و فن پر میں نے پچھلے چند برسوں میں وقتاً فوقتاً لکھے۔ انھیں سپردِ قلم کرنے کا محرک یہ جذبہ تھا کہ اقبال کے کلام کی ایک معروضی، متوازن اور منصفانہ تعبیر و تفسیر حق شناسوں کے سامنے پیش کرنے کی سعی کی جائے۔ اقبال پر جو محاکمے اب تک کیے گئے ہیں، وہ اکثر صورتوں میں افراط و تفریط کا شکار رہے ہیں، یعنی تعصبات اور تنازعات سے پُر ہیں۔ مثلاً بعض حلقوں میں غالب کے مقابلے میں اقبال کی اہمیت کو گھٹانے کے لیے یہ دلیل لائی گئی کہ غالب کے ہاں اقدارِ حیات کا ذاتی انکشاف پایا جاتا ہے اور اقبال کی شاعری اسلام کے نظامِ اقدار سے قوتِ نمو حاصل کرتی ہے یا اس میں اسلامی وجدانِ حیات کا انعکاس ملتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے حامیوں میں بحرِ معانی کے وہ غواص بھی شامل ہیں جو انگریزی شعر و ادب کے کسی فن پارے میں بائبل (عہد نامۂ عتیق و جدید) سے مستعار محاکات اور تمثیلوں اور حضرت عیسیٰ کے مصلوب کیے جانے کی صعوبت (Passion) کا اگر کوئی ہلکا سا پرتو بھی دیکھ پائیں، تو اس پر سر دُھنے بغیر نہ رہ سکیں۔ اور اس کی تعبیر و تفسیر میں صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالیں۔ لیکن اقبال کے کلام میں اگر کوئی معنوی ربط اسلامی اسطور یا اسلامی وجدانِ حیات کے واسطے سے متعین کرنے کی نیت کی جائے تو اسے فوراً تنگ نظری۔ Parochialism پر منحصر قرار دے دیں۔ یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ بہر صورت ضروری ہے، وہ یہ کہ اقبال کی ملّی شاعری اور ان کے ہاں اسلامی فکر پر مبنی شاعری کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنا انصاف کا تقاضا ہے۔ اوّل الذکر سے وہ نظمیں مُراد ہیں، جو خاص موقعوں پر اور مخصوص حالات کے پیشِ نظر لکھی گئیں۔ جن میں جذبہ تند و توانا بھی ہے اور بدیہی (Explicit) بھی اور جن میں خطابت اور بلند آہنگی سے کام لیا گیا ہے۔ اور موخر الذکر سے شاعری کا وہ حصہ مُراد ہے جس میں ان اقدار کی تحقیق و تفتیش (Exploration) کی کوشش کی گئی ہے،

جو اسلام کے اخلاقی اور مابعد الطبیعاتی نظام میں پیوست ہیں اور جو شاعری میں فکر کا محور بن کر یعنی Meditated Experience کی حیثیت سے سامنے آتی ہیں۔

اقبال کا نام زبان پر آتے ہی ذہن میں دو بڑے شاعروں کی شبیہہ دفعتاً ابھرتی ہے۔ اوّل دانتے، دوسرے شیکسپیئر۔ دونوں کی عظمت میں شک نہیں۔ دانتے کے ہاں سینٹ ٹامس کے علم الکلام اور سینٹ آگسٹن کے ایمان والیقان، دونوں کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ "طربیۂ خداوندی" Divina Commedia میں تمثیلی رنگ بہت گہرا ہے اور حیات بعد الموت میں جویائے حق کو جن جن کیفیات سے سابقہ پڑتا ہے، ان کا موثر ابلاغ علائم کی تہ در تہ پیچیدگیوں کے ساتھ کیا ہے مگر کرداروں کی پیش کش اور مناظر، کیفیات اور واردات کی بوقلمونی، ندرت اور ایمائیت کے پس پشت جو رویائے (Vision) ہے اسے عیسوی رویائے حیات سے منقطع کر کے دیکھنا حقیقت کو مسخ کر دینے کے مرادف ہوگا۔ اسی طرح گو اس میں شبہ نہیں کہ شیکسپیئر کے ہاں بہت سے ایسے کانٹے کے مواقع آتے ہیں، جب ایک طرح کی لاقانونیت، لامرکزیت، گہری تشکیک اور تقریباً مکمل عدم توازن اور تاراج کا احساس ذہن اور روح پر مستولی ہو جاتا ہے۔ اور ایسا لگتا ہے، گویا پورے وجود کو چیلنج کیا جا رہا ہو۔ لیکن اس کے باوجود یہ رائے قائم کرنا بھی شاید جادۂ صداقت سے انحراف نہ سمجھا جائے کہ شیکسپیئر کے ہاں حقیقت کا وجدانِ کلّی (Total Vision) ایک ایسے اثبات کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے، جو عیسوی وجدان سے بہت قریب یا اس کے مُرادف ہے۔ پھر یہ کسی طور سے لازم نہیں آتا، کہ وہ اقدار جنھیں کسی فنی کارنامے میں ذاتی تجربے کی چھان بین (Evaluation) کے عمل سے گزار کر پایا گیا ہو، زیادہ قابلِ وقعت ہوں گی۔ بہ نسبت ان فکری یا حسی مدرکات کے، جو کسی قبول شدہ اور ورثے میں پائے ہوئے یعنی (Inherited) نظامِ اقدار کے متوازی ہوں، یا جنہیں ان کے متبادل تصور کیا جائے۔ اس معاملے میں دانتے، ملٹن اور اقبال تینوں باوجود تفاوت کے ایک دوسرے کے مماثل ہیں۔ بلکہ مجھے اپنی اس رائے پر بھی اصرار ہے کہ شیکسپیئر بھی اپنے آرٹ کے جامِ جہاں نما کے باوجود، جس میں فنِ ڈرامہ کے معمول (Medium) کو بڑا دخل ہے، کم و بیش انھی کے قبیلے کے ہیں۔

یہاں اس امر کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اگر ایلیٹ کے Anglo Catholicism پر ایمان لانے سے ہماری جبیں پر کوئی شکن نہیں پڑتی، اور

اس سے اس کی شاعرانہ عظمت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی، تو اسلام سے اقبال کی عقیدت اور شیفتگی ہماری ناگواریِ طبع کا باعث کیوں بنتی ہے اور اس سے ان کے رتبے میں کوئی کمی کیسے آسکتی ہے۔ ایلیٹ ہی کی طرح اقبال کے ہاں بھی جہاں عقیدے اور ایمان کا بیان براہ راست ملتا ہے، وہ بیشتر صورتوں میں شعری حیثیت سے درخورِ اعتنا نہیں ہے۔ لیکن اقبال کے بہترین شعری کارناموں میں مذہبی تجربے یا مذہبی حس کی توثیق و اثبات صراحتہً ایجاب و توثیق کی صورت میں نہیں ملتا، بلکہ زبان کے تخلیقی استعمال کے ذریعے ایمان و ایقان غیر محسوس طریقے پر اپنے آپ کو منوالیتا ہے اور یہیں ان کی شاعری کا امتیاز ظاہر ہوتا ہے۔ بے شک اقبال کے ہاں کسی عمرانی اسطور کا استعمال اس ہمہ گیر طریقے پر نہیں ملتا، جیسا ایلیٹ کے ہاں، اور انھوں نے شعری وسیلۂ اظہار کے سلسلے میں وہ تجربات بھی نہیں کیے، جیسے کہ فرانسیسی اشاریت پسندوں نے کیے تھے۔ لیکن اقبال کے سلسلے میں اس طرح کے معیاروں کو برتنا لابدی نہیں ہے۔ اس کے باوجود یہ تسلیم کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ ان کے عمیق مذہبی شعور کی جھلکیاں ان کے کلام میں بھی اسی طرح ملتی ہیں، جیسی ایلیٹ کے ہاں، اور یہ ان کی بہترین شاعری کی مرتعش حساسیت، ہمہ گیری اور وقعت کی کسی طرح تحدید نہیں کرتیں۔

اقبال کے سلسلے میں بعض کوتاہ اندیش مبصرین نے اس قیاس کا اظہار کیا ہے کہ انھوں نے مغرب و مشرق کے میخانوں سے اپنی مے مینا گداز کی کشید کی ہے، اور اپنا دامن ان موتیوں سے بھرا ہے جو انھوں نے بعض حکماء اور اہلِ دانش و بینش کی جیبوں سے رولے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا کلام بہ حیثیت مجموعی ایک ایسا (Mosaic) ہے جو اپنی اندرونی وحدت سے خالی ہے۔ یہ قیاس بے حد مغالطہ انگیز ہے۔ بیشک اقبال نے ہر سمت سے حرف ریزوں کو چنا ہے اور ان کے ہاں فیضان کے مختلف دھاروں کا بظاہر ایک سنگھم نظر آتا ہے۔ یہ غالباً اس لیے کیوں کہ اسلامی عقیدے کے مطابق حکمت ایک خیر کثیر ہے، جس کے شیون مختلف، متنوع اور لامحدود ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان سب اکتسابات کے پس پشت جو تنظیمی بصیرت (Controlling Vision) ہے، اور اقبال نے ترک و اختیار اور رد و جذب کا جو معیار برتا ہے، اس کا ماخذ، منبع اور مخرج قرآنِ حکیم کے سوا اور کچھ نہیں۔ کیوں کہ انھوں نے اپنے خطوط میں ایک جگہ برملا اور بے محابا کہا ہے کہ ان کے نزدیک اسلام ہی سب سے بڑی حقیقت ہے، بالکل ویسے ہی جیسے دانتے اور شیکسپیر اور ایلیٹ کے لیے عیسائیت حقیقتِ کبریٰ ہے اس لیے بجائے یہ کہنے کے کہ اپنی شاعری

میں اسلامی وجدانِ حیات کو برتنے کے باوجود اقبال ایک عظیم المرتبت شاعر ہیں۔ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا، کہ اقبال کی عظمت کا راز اس ادراک (Sensibility) میں ہے جس پر اسلامی وجدانِ حیات کا نقش مرتسم ہے، یا جس کا انعکاس وہ پیش کرتی ہے۔ کیوں کہ یہ وجدان اپنی تمام امکانی گنجائشوں اور وسعتوں میں آفاقیت کے عناصرِ ترکیبی کا بہ تمام وکمال احاطہ کرتا ہے۔

اس موقع پر میں اپنے عزیز دوستوں، ڈاکٹر شمیم حنفی اور مقبول حسن خاں صاحب کا شکریہ ادا کرنا واجب سمجھتا ہوں، جنھوں نے ان مضامین کی ترتیب و تنظیم میں اپنے پر خلوص مشوروں سے میرا ہاتھ بٹایا۔ اور شاہد علی خاں صاحب جنرل منیجر مکتبہ جامعہ بھی میرے شکریہ کے مستحق ہیں، جن کی ذاتی دلچسپی کے بغیر یہ اوراق اشاعت پذیر نہ ہو سکتے تھے۔

فہرست مضامین

اقبال کی معنویت ہمارے عہد میں

اردو شعرا کی عام روش کے برعکس، جو طے شدہ موضوعات وخیالات پر معمولی ذوق کے ساتھ تماشائے اظہار کرتے کبھی نہیں تھکتے، اقبال کا سب سے بڑا وصف اُن کی نظر کی خلاقی اور تازہ کاری میں پنہاں ہے۔ اُنھوں نے شعر کے اسلوب میں مشکل ہی سے کوئی تجربہ کیا ہے، کیونکہ اُن کی اوّلیں توجہ اس امر پر تھی کہ وہ تہذیب مغرب کی تنقید نیز حقیقت کے اپنے ذاتی نظریے کی نمود ایک امتیازی صیغۂ اظہار میں کر سکیں۔

یہ ایک بدیہی حقیقت ہے جسے اکثر دوہرایا جاتا ہے کہ اقبال کی عبقریت کو جسے اصلاً مشرقی مآخذ سے تاب وتوانائی ملی تھی، مغرب کی فلسفیانہ روایت میں اُن کے تجاذب نے، مزید جِلا بخشی۔ یورپ کے زمانۂ قیام میں اُنھیں اہلِ مغرب کے ذہنی رویوں نیز تاثرات پر غور کرنے اور افکار کی زیریں لہروں کو گرفت میں لانے کا موقع ملا تھا۔ اُنھوں نے یہ ادراک بھی کیا تھا کہ یورپی تہذیب کس طرح لحظہ بہ لحظہ اپنے مقدر کے ناگزیر اور منطقی بحران کی جانب بڑھتی جارہی تھی۔ یہ کہنا حقیقت سے بعید نہ ہوگا کہ مغرب کے اندازِ فکر اور نظامِ اقدار سے اُن کی گہری شناسائی نے اُن کے ذہن میں ایک شدید ردِ عمل کی بنا ڈالی، اور اس کے ساتھ ہی ساتھ، اُس نے اقبال کے ہاں اُن مقدمات کو از سرِ نو تشکیل دینے کی آرزو بھی خلق کی جن پر اُن کے اپنے تصورِ حقیقت کی اساس قائم ہے۔

ازمنۂ وسطیٰ کے عرب حکماء کو اقبال اُس "وسیلے" سے تعبیر کرتے ہیں جس نے یونانیوں کا فکری ورثہ مغرب تک پہنچایا۔ وقت کی خلیج پر اس پُل کی تعمیر کے بغیر انسانی تاریخ کے تاریک ادوار نشاۃ الثانیہ کے جوہر کی نمود کے لیے راہ ہموار نہیں کر سکتے تھے۔ سولھویں صدی کے انگلستان میں ایک اہم شخصیت بیکن کی ہے جس کی اس خدمت کا کماحقہٗ اعتراف کیا گیا ہے کہ اُس نے استقرائی طریقے کو اپنانے اور طبعی دنیا کی چھان بین میں ایک تجربی رویہ اختیار کرنے

پراصرار کے ذریعہ، علم کے نئے آفاق تلاش کیے۔ لیکن اب یہ ایک غیر متنازعہ فیہ مفروضہ ہے کہ حقیقت موجود کی جو اصولی تعبیر بیکن نے کی ہے، اُس کے پیش بیں عرب حکماء تھے۔ ازمنۂ وسطیٰ کے مسلمان مفکّرین یونانی کتابوں کے شارح محض یا علم کے بے حس و حرکت پیغامبر نہ تھے۔ بلکہ وہ اپنے طور پر فلسفیانہ تفکر کی استعداد بھی رکھتے تھے۔ انسانی فکر کو ابن سینا، فارابی اور ابن خلدون کے حیرت انگیز طور پر منفرد عطیات سے قطع نظر، جن کی استواری کا اعتراف مغرب نے اب جاکر کیا ہے۔ جو بات زیادہ چونکانے والی اور برمحل نظر آتی ہے یہ ہے کہ اُن کے کارناموں نے انسانی ذہن کو بندشوں سے نجات کی راہ دکھائی اور اُسے دنیوی نیز مابعدِ طبعی، دونوں حقیقتوں کے ایک معروضی اور نتیجہ خیز مطالعہ کی تحریک بخشی۔ اس واقعے نے مغربی یورپ کو ادعائی دینیات کی ان قیود کو توڑنے پر اُکسایا، جنھوں نے ازمنۂ وسطیٰ میں انسانی دانش کا محاصرہ کر رکھا تھا۔

بعض یورپی فلاسفہ اور تخلیقی ادیبوں کی طرح اقبال بھی تہذیبِ مغرب کو ایک شدید اور جاں کاہ تنقید کی زد پر لاتے ہیں۔ اس تنقید کے دو پہلو ہماری توجہ کو فوری طور پر اپنی گرفت میں لیتے ہیں۔ یورپ کے زمانۂ قیام میں اقبال نے قومیت کے نظریے کا ظہور اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، اور یہ بھی کہ ہر قسم کی سیاسی اور علاقائی ہوسناکی کو چھپانے کے لیے اس نظریے کو ایک طلسمی حجاب کی صورت میں استعمال کیا جا رہا ہے۔ سیاسی انفرادیت کے تصوّر کو، جس کی حاسدانہ حفاظت کی جاتی تھی، دوسری تمام وفاداریوں کی قیمت پر فروغ پانے کا موقع دیا گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک وسیع المشربانہ یا عالمی اندازِ نظر یا تو قطعاً فراموش کر دیا گیا یا اُسے مبہم بنا دیا گیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ قومی شعور کی ایک جارحیت آمیز قسم، جس کے گرد تاریخی و جغرافیائی حدبندیوں کا حصار تھا، تیزی سے نمو پذیر ہوئی۔ فاشزم، نازی ازم اور بولشوزم جیسے طاقت ور سیاسی اور اقتصادی نظام، جن سے ایک عالمی کردار منسوب کیا جاتا تھا، اور جو علاقائیت سے ماورا وفاداریوں کا تقاضہ کرنے کے داعی تھے، بالآخر ایک نوع کی علاقائی گروہ بندی کی طرف مائل ہوتے ہوئے نظر آئے۔ قومی جذبات نے ہر قدم پر اُن کا محاسبہ کیا۔ اقبال کے لیے ایک ایسے نظریے کی پروردہ تنگ نظری نامطبوع تھی اور وہ ایک پُراسرار بصیرت کے ساتھ اس امر کا ادراک کر سکتے تھے کہ اس قسم کی ایذا رساں قومیت کی ہوا خواہی ایک سچے انسانی تصوّر کی جڑوں پر لازماً ضرب لگائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال

اس کے خلاف ہتھیار اُٹھانے پر مجبور ہوئے۔ چنانچہ یہ نظریہ ایک نوع کی سیاسی مہم پسندی کا تابع نیز مطلق العنانیت کے منصوبوں کا کارنامہ نظر آتا ہے اور ایک مخصوص قومی ریاست کے مفادات کی حفاظت کے لیے اسے ایک ذریعے کی حیثیت حاصل ہوگئی تھی۔

لیکن کسی مخصوص سیاسی نظریے کی باضابطہ تنقید سے قطع نظر، اقبال بعض ایسی بنیادوں کو نشانہ بنانے پر زیادہ مائل تھے جن پر مغربی اسلوب زیست کی اساس قائم تھی۔ بالفاظِ دیگر وہ اُس کی خالصتہً مادی اساس کو مسترد کرتے ہیں کیوں کہ ان کے نزدیک حقیقت کا مفہوم اپنے آخری تجزیے میں روحانی ہے۔ اُن کے نزدیک زندگی کا مولد اور مرجع وہ شعور ہے جو (ایک غیر تعریف پذیر) حقیقت (اولیٰ) کے مترادف ہے، اور اُس کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ مادہ ہے۔ جسے زندگی کا دھارا اپنے بہاؤ سے کنارے پر لگا دیتا ہے۔ زندگی کے ارتقا کی تعریف بالعموم آدابِ حیات میں مسلسل اضافے کی اُن اصطلاحوں میں کی جاتی ہے جنھیں مادہ اپنے سفرِ ارتقا کی مختلف منزلوں پر حاصل کرتا جاتا ہے۔ لیکن اقبال نہ مادے کی اِس فضیلت کا اعتراف کرتے ہیں نہ اس مفروضے کو تسلیم کرتے ہیں کہ خیال مادّے ہی کے ارتقاء کا حاصل ہے۔ اُن کے نزدیک یہ مادّہ نہیں بلکہ شعور ہے جو زندگی کی صفت کا تعیّن کرتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو حیات کے کثیر الانواع پہلوؤں میں منعکس ہوتا ہے۔ مادّہ اور اُس کی گوناگوں شکلیں مجہول و منفعل ہوتی ہیں جبکہ اس کے برعکس، شعور مقصد کے انتخاب اور آزادی کے مترادف ہے۔ اقبال احتیاج، میکانکیت اور جبر کی تمام شکلوں کے مخالف ہیں۔ دوسری طرف وہ انسانی ارادے کی آزادی، انا کی تصدیق و اثبات اور انسانی شعور کے تئیں مادّے کی مسلسل اطاعت کے زبردست مؤید ہیں۔ انا کی تصدیق و اظہار کے اسی عمل میں زندگی نئے ابعاد سے ہم کنار ہوتی ہے۔

مادّے کی فضیلت اور تفوق پر ایمان، اُس کائنات کی نفی کا راستہ دکھاتا ہے جو خدا کی خلق کی ہوئی ہے اور جس میں شعور کو ایک مرکزی نقطے کی حیثیت حاصل ہے۔ اقبال اس طرزِ فکر کی پُرزور طریقے سے تکذیب کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک زندگی کا سلسلہ غایاتی ہے اس مفہوم میں نہیں کہ یہ پہلے سے متعین ہو چکا ہے۔ بلکہ یوں کہ بالآخر یہ کسی مقصد اور منزل ہی کی طرف سفر کرتا ہے یہ منزل اور مقصد پہلے سے دیکھا ہوا نہیں ہے، مگر زندگی کے ارتقا کے عمل میں یہ لازمی طور پر نمو پذیر ہوتا ہے۔ زندگی محض ایک بے شعور بہاؤ اور حرکت کے مماثل نہیں ہے۔

فی الاصل یہ ایک رواں دواں جوئے آب ہے جس کا تحرک مقصدی بھی ہے اور معنی سے معمور بھی۔ یہی وہ تحرک ہے جو اقدار و مقاصد کی تخلیق کرتا ہے۔ نصب العین اور تمنّاؤں کو جنم دیتا ہے اور اُن کی دریافت ہی کے عمل میں زندگی فی الواقع اپنا جواز پاتی ہے۔ ان تمام باتوں کو برگساں کی خوشہ چینی قرار دینا ناانصافی ہوگی، کیونکہ برگساں پر اقبال کا خاص اعتراض، جس کی توثیق وہ اپنی تمام تر منطقی استعداد کے ذریعے کرتے ہیں، یہی ہے کہ برگساں نے اپنی فکر میں بے ارادہ طور پر یا عقبی دروازے سے راسخیت (RIGIDITY) اور میکانکیت کو راہ دی ہے۔

یہاں یہ اضافہ بھی کیا جاسکتا ہے کہ اگرچہ حقیقت کا اصل مفہوم قرآن حکیم کے نزدیک روحانی ہے اور اقبال اس کی مکمل طور پر حمایت کرتے ہیں، تاہم مادّی، دنیوی اور غیر دینی حقیقتیں بھی اُس کے انکشاف کی خارجی صورتیں ہیں۔ روحانی اور دُنیوی، جس کی جانب اقبال نے اپنے خطبات میں اشارہ کیا ہے، اسلام میں دو الگ الگ علاقوں کی حیثیت نہیں رکھتے۔ ان کے مابین ایک نازک رشتہ بھی ہے۔ بالفاظ دیگر ہم جسے غیر دینی یا مادّی قرار دیتے ہیں اپنی سرشت میں وہ فی الحقیقت منزّہ ہے، بشرطیکہ اس پر غور و فکر یا اُسے برتنے کے دوران ذہن اشیاء کی پیچیدگی کے تصوّر کا مکمل ادراک کر سکتا ہو۔ ہمارے تمام افکار اور اداروں کے لیے دنیائے مادّی ایک تماشہ گاہِ عمل کی حیثیت رکھتی ہے اور روح کی زندگی اس میں شامل ہے۔ بہر نوع، ’اصل حقیقت‘ جیسا کہ اقبال کہتے ہیں، یہ ہے کہ مادہ زمانِ مکانی کے استشارے میں روح ہی ہے۔

اقبال کا تصورِ حقیقت، اپنے نقطۂ اولیں پر اس امر سے متصف ہے کہ زندگی اُن کے نزدیک جامد نہیں، حرکی ہے۔ یہ تصوّر یونانیوں، علی الخصوص افلاطون کے نظریے کی اساس ہی کو منہدم کر دیتا ہے۔ اقبال اس معاملے میں نصفاً نصفاً برگساں اور ازمنۂ وسطیٰ کے مسلمان حکماء دونوں سے مستفیض ہوئے ہیں۔ اس کا اصل منبع، بہر نوع، خود قرآن حکیم کی تعلیم میں ملتا ہے۔ ثانی الذکر کا اصرار اُس اصولِ حرکت پر ہے جو اس کائنات کے (جس میں ہم زندہ ہیں) ڈھانچے کو ہی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ الیقان کے ایک لزوم کی حیثیت سے یہ خیال عمل کی ضرورت پر بھی زور دیتا ہے۔ صرف غور و فکر یا الیقانِ محض جو مطابقت رکھنے والے عمل سے لاتعلق ہو، افراد کو (ساری دنیا سے مستغنی) خود مکتفی اکائیوں میں منتقل کر سکتی

ہے۔ اعلیٰ ترین خیر کے انتہائی حصول کے لیے، فرد کو مملکت کا ایک موثر رکن اور اس معاشرے کا، جس سے وہ منسوب ہے، ایک سرگرم شریک کار بنانے کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ وہ اپنے جزیرے نماوجود کی کینچلی کو منتشر کر سکے۔ اقبال جسے خودی کہتے ہیں فی الحقیقت جنین کی حالت میں انسانی قوتوں کے مرادف ہے۔ انا یا خودی اپنے آپ کو اسی وقت دریافت کرتی ہے، جب ان پوشیدہ نفسی قوتوں کا اخراج یا تعین ہوتا ہے اور ان کا تعین صرف عمل ہی کی اصطلاحوں میں ممکن ہے۔ "ہے" اور "چاہیے" کی تقطیب میں اقبال ثانی الذکر پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ جو امر واقعی غور و فکر کے لائق ہے، ہماری موجودہ نہیں بلکہ ممکنہ حالت ہے۔ خودی کی توانائی کا واحد ذریعہ عمل ہے اور یہ اسی وقت توانائی سے ہم کنار ہوتی ہے جب غیر نفس سے بر سر پیکار ہونے کی تدبیر کرتی ہے، اُسے خود سے ہم آہنگ کرتی ہے اور اُسے اپنے مناصب کا پابند بناتی ہے۔ اس امر کی جانب اقبال اشارہ کر چکے ہیں کہ غیر نفس نفس کے لیے ایک ضروری وسیلۂ اتمام کے طور پر، خود نفس ہی کا وضع کردہ ہے۔ ایک ہمیشہ تغیر پذیر مظہر کی حیثیت سے حقیقت کو، نیز کسی فرد کے اپنے نصب العین کے مطابق اس کی تشکیل نو کے لیے عملِ پیہم کو، اقبال کے تصورِ حیات کی خشتِ اول سمجھنا چاہیے۔

بلاشبہ، اقبال وجدان کو، شاید اس کی قوتِ کشف، یا حصولِ معرفت کا قریب ترین ذریعہ ہونے کی حیثیت سے، مجرد عقل کی بہ نسبت زیادہ وقیع سمجھتے ہیں۔ اس کا مفہوم، بہر حال کلیتہً عقل کی تحقیر نہیں ہے۔ جیسا کہ پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے، اقبال اس حقیقت کو نمایاں طور سے پیش کرتے ہیں کہ عقل کے استقرائی انداز، مغربی دنیا تک عرب حکماء کے ذریعہ پہنچے۔ ایک تجربی رویہ اختیار کیے بغیر طبعی مظاہر کو بھلا اور کس طرح سمجھا جا سکتا ہے؟ یہاں اس امر پر زور دینا مناسب ہوگا کہ اقبال یورپ کے اکثر مفکروں اور تخلیقی فن کاروں کی طرح عقل اور وجدان کی دو قسمیت میں یقین نہیں رکھتے۔ اقبال جس امر کی شدت سے مخالفت کرتے ہیں یہ ہے کہ ہم عقل کو حقیقت کے تصور یا ادراک کا واحد اور خود مکتفی ذریعہ سمجھتے ہیں۔ استخراجی تعقل، چونکہ ایک محدود قیاسی ڈھانچے پر قائم ہے، اس لیے اپنی واضح حد بندیاں رکھتا ہے۔ اس کے برعکس استقرائی تعقل اعداد و شمار کی درجہ بندی، اُس کی توثیق و تجزیے، نیز موجود سے ممکنہ یا تخمینی سے استنتاج کے عمل کی راہ صاف کرتا ہے۔ اقبال جو بات غیر مبہم طریقے سے کہتے ہیں، یہ ہے کہ اس فکری مہم جوئی میں ہم ایک ایسی منزل تک پہنچ سکتے ہیں۔ جہاں ہمارے

سامنے سوائے ایک اندھی گلی میں بھٹکتے رہنے کے اور کوئی راستہ نہ ہو۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب ہمیں اس نور کی حاجت ہوتی ہے جو کبھی کبھی بے استمداد بھی سامنے آجاتا ہے اور اچانک ہم خود کو روشنی کے ایک مہیب سیلاب میں ڈوبا ہوا پاتے ہیں۔ اس طرح وجدان تجربی تعقل کی بصیرتوں میں اضافے کا سبب بنتا ہے اور اسی لیے اسے ورڈس ورتھ کے مفہوم میں "ارفع ترعقل" کے ہم پلّہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ کہنا بہر نوع زیادہ صحیح ہوگا کہ عقل اور وجدان کی ثنویت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کی بجائے اقبال انسانی تجربے کی اُس کلّیت میں ایک خاموش ایقان رکھتے ہیں جو ان دونوں کے زمروں سے ارتفاع کرجاتا ہے۔

انہی دو تصوّرات سے مربوط ایک اور تصوّر بھی ہے جسے کم معنی خیز یا نازک کہنا مشکل ہوگا۔ میرا اشارہ یہاں کائنات میں انسان کی مجوزی حیثیت نیز وہ وقار جس سے اقبال انسان کو متصف کرتے ہیں، ان دونوں پر اُن کے اصرار کی جانب ہے۔ اسی کے پسِ پشت انتخاب کا وہ تصوّر اور وہ احساسِ ذمہ داری چھپا ہوا ہے جس کے ذریعے وہ اس انتخاب کا استعمال کرتا ہے اور جسے وہ اپنی قوتوں کو عمل میں منتقل کرنے کے لیے ظہور میں لاتا ہے۔ محدود انا بسیط انا کا ہی ایک جزو یا اسکی شبیہ ہے اور اگر موخرالذکر کو ارادہ سے متصف کر دیا جائے تو محدود انسانی انا اس انوکھی نعمت سے کیونکر محروم رہ سکتی ہے؟ اتفاقات کی اس دُنیا میں انجام پذیر ہونے والے انسانی اعمال خدا کے لیے فی الاصل "معلوم" کی حیثیت رکھتے ہیں، لیکن ادراکِ خداوندی کے فوری عمل میں ان (اعمال) کی شمولیت دنیائے زمانی میں انسان کو ایک طے شدہ اختیار کی زمام نہیں سونپ دیتی۔ یہ اعمال یہاں ایک پہلے سے جانے ہوئے لیکن ایک کھلے ہوئے امکان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ذمہ داری کا وہ بوجھ جسے پہاڑوں نے بھی اُٹھانے سے انکار کر دیا تھا جیسا کہ قرآن میں مثالیہ کے طور پر بتایا گیا ہے۔ اُسے قبول کرکے انسان نے اس خلق کی ہوئی دُنیا کی اَنی (مرکزی نقطہ) کے طور پر اپنے تفوق کے دعوے کو مسلم کر دیا ہے۔ اقبال انسان کو آپ اپنی تقدیر کا معمار قرار دیتے ہیں۔ ایسا معمار جو بعض اوقات الوہیت کے طور طریقوں کو للکارنے سے بھی نہیں ہچکچاتا اور تخلیق کے عمل میں خود کو اُس کے شریکِ کار کی حیثیت سے تسلیم کیے جانے پر اصرار کرتا ہے۔ انتخاب کی اس نعمت کی روشنی میں اس کے علاوہ دوسری کون سی صورت ہو سکتی تھی کہ انسان اس ادعا کا بار اُٹھائے

کی استطاعت پیدا کرتا ہو ذمے داری کے ایک تربیت یافتہ مفہوم کے تطابق میں انسان کا یہ ترفع اقبال کو معاصر عہد کے وجودی مفکروں سے قریب کر دیتا ہے، گرچہ اپنی تحریروں میں اُنھوں نے کہیں بھی اُن کی جانب کوئی خصوصی اشارہ نہیں کیا ہے۔ اسے اس اَمر کے ذریعہ سمجھا جا سکتا ہے کہ انتخاب کی یہ آزادی ایک نوع کی اخلاقی مقصدیت میں محصور ہے اور چند مخصوص طور پر پرورش یافتہ دینی اقدار ہی کے چوکھٹے میں سرگرمِ کار ہوتی ہے۔ اس حصار میں ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی لامحدودیت کو اس حد تک قطع کر دیا گیا ہے کہ یہ "الوہی ارادے" نیز انسان کے سماجی مقصد کی ترقی سے ہم آہنگ ہو سکے۔

اقبال کے تصورِ حیات کو بالعموم دو محاذوں پر تنقید کا ہدف بنایا جاتا ہے، اولاً یہ کہ وہ خاطر خواہ طور پر ترقی پسند نہیں کیونکہ اُن کا تصور تاریخی تسلسل کی مارکسی تعبیر سے موافقت نہیں رکھتا اور تہذیب کے ارتقا میں معاشی قوتوں کو آخری اور واحد فیصلہ کُن حقیقت نہیں مانتا۔ دوسرے یہ کہ آفاقیت، اثباتِ اَنا، انتخاب کی آزادی اور زندگی کے بنیادی اصول کی حیثیت سے حرکت کے تصور کی نسبت اُن کی تمام باتیں اسلام کے اساسی قوانین کو ہی وسیلہ بناتی ہیں یا اُن میں اُلجھی ہوئی ہیں۔ یہ ایک امرِ واقعہ ہے، جیسا کہ اسے ہونا بھی چاہیے اور کسی بھی طرح اسے (ان تصورات کی) تحدید کا سبب نہیں سمجھا جا سکتا۔ اصل دشواری یہ ہے کہ آفاقیت ایک انتہائی منزّہ مگر مغالطہ خیز حقیقت ہے۔ زندگی کے متعلق کسی بھی فرد کے بنیادی ہدایات کو کسی نہ کسی چوکھٹے میں سٹنا پڑتا ہے، اور ایک شاعر کے لیے قریب ترین چوکھٹا وہ ہے جو اُسے اُس کے عقیدے نیز اُس کی اپنی تہذیب کی کوکھ نے مہیا کیا ہو۔ اقبال نے مشرقی اور مغربی، مختلف مصادر سے اپنی فکر میں بہت سے عناصر جذب کیے ہیں لیکن ان کے نزدیک قبولیت یا انکار کا آخری معیار وہی تھا جو اسلامی اقدارِ حیات سے ماخوذ تھا۔ اسی لیے اُنھیں ایک مسلمان سوشلسٹ کہنا بھی اسی قدر نامناسب ہے جتنا کہ برگساں یا فختے کا مقلد یا ایک وجودی مفکر سمجھنا وہ اصلاً ایک شاعر اور مفکر ہیں، جس کے نظامِ اقدار کی ترتیب میں اسلام ایک معنی خیز اور موثر وسیلے کی خدمت انجام دیتا ہے۔ اس نظامِ اقدار کو ہم عقلی، قوت آفریں اور مذہبی کہہ کر متمائز کر سکتے ہیں۔ اس تصور کے بعض پہلوؤں پر اُن کا اصرار، جن پر پہلے ہی گفتگو کی جا چکی ہے، اسے اعلیٰ طور پر بجا اور سنجیدہ غور و فکر کے لائق بناتا ہے۔ عظمت پر اقبال کا استحقاق صرف

اس نظامِ اقدار کا، جو بجائے خود بہت اہم ہے، مرہونِ منّت نہیں ہے، بلکہ اس حقیقت کا بھی کہ اقبال نے اس نظامِ اقدار کو ایک فطری ربط، جذباتی عمق اور شاعرانہ قوت سے ہم کنار کیا۔ دوسرے لفظوں میں یہ نظامِ اقدار اُن کی شاعری کے ڈھانچے میں پیوست ہے اور اُن کی شاعری اس نظامِ اقدار سے توانائی پاتی ہے۔ اعلیٰ شاعری تقریباً ہمیشہ زندگی کے ایک عظیم تصوّر سے وجود میں آتی ہے۔ اقبال تہذیبِ دین کے مؤید تھے اور دینی استغراق کے شعبے نیز فنِ شعر میں اشتراک کے بہت سے پہلو مل جائیں گے۔ وہ ہمارے چاروں طرف پھیلتی ہوئی طبعی کائنات کے تقاضوں اُس کے سائنسی اور عقلی مضمرات کا گہرا اور سریع تاثر قبول کر سکتے تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ اُس میں لپٹی ہوئی جذبہ انگیز اور روحانی تشویقات سے متاثر ہونے کی بھی کم استعداد نہیں رکھتے تھے۔ یہاں ایک طرف دینی اذعانات اور رسوم نیز دوسری طرف اپنی عمیق ترین سطحوں پر وہ نفسی زندگی جس کی مہمات مذہب کے دائرے میں آتی ہیں ان دونوں کے درمیان ایک خطِ فاصل، جو ہمیشہ جائز اور مفید مطلب ہوتا ہے، قائم کر لینا بہتر ہوگا۔ اقبال اس حقیقت کی گہری اور غم انگیز آگہی رکھتے تھے کہ تا وقتیکہ سائنسی قوتوں نے توانائی کا جو مہیب ذخیرہ ہمارے حوالے کیا ہے، اس کی مناسب مدافعت نہ ہو اور ایک اخلاقی نظامِ اقدار کے ذریعہ اُسے قابو میں نہ رکھا جائے، انسانیت تباہی کا شکار رہے گی۔ اُنھوں نے انسانی انا کی جو توانائی کے تمام مراکز کا مخزن ہے، ثناخوانی اس زور و شور کے ساتھ اس لیے کی ہے کہ انسان ماحول سے متعلق قوتوں کو مسخر کرتا ہوا آگے بڑھتا جائے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے اس حقیقت پر بھی زور دیا ہے کہ ہمیں انسانی روح کی لطیف تر تشویقات پر میکانکیت کے دباؤ کی مزاحمت کرنی چاہیے تاکہ اُنھیں بے ڈول ہونے سے بچایا جا سکے۔ بعض اوقات اس دباؤ سے چھٹکارے کی راہ مذہبی اسالیبِ زلیست میں، لاشعور کی زندگی میں، اور ایک ترغیب آمیز گرچہ بے عصمت آرکی ٹائپ (ابتدائی اشارات) کی تعبیر میں تلاش کی جاتی ہے۔ دوسروں کے لیے اس معمے کا حل مذہب کی لازمانی اسطور کی دریافت میں مخفی ہے جو اُن کے نزدیک ایک ایسی آگہی کا پیکر ہے جو منطقی تعقل کے مقدمات سے ماورا ہے۔ اقبال مفکروں اور تخلیقی ادیبوں کے اس دوسرے زمرے سے نسبت رکھتے ہیں انفرادی

اشتراکیت یا مارکسزم کے بدیہیات کی دہائی دے کر اقبال جیسے ایک پیچیدہ عبقری کے پیچیدہ صیغۂ اظہار کے ابطال کی کوشش ایک طرح کی بے ادبی بھی ہے اور بے حسی بھی۔

اپنے عقیدے کی طرف اُن کا رضامندی کا رویّہ مجہول، بے رنگ اور سادہ لوحی کا نہیں ہے۔ بلکہ اچھی طرح دیکھی بھالی، پختگی اور توانا قبولیت کا پتا دیتا ہے، ایک ایسے عقیدے کی قبولیت کا جس نے صدیوں کی آزمائش کا جم کر سامنا کیا ہے۔ اس کے علاوہ اعلیٰ فنّی معیار کے ایک تخیلّی کُل میں اپنے مواد کی تقلیب بھی اُنھوں نے کامیابی سے کی ہے۔ چنانچہ اُن کی مدبّرانہ نظر اور اُن کی شاعری، دونوں ہمارے عہد کے لیے معنی خیز ہیں۔

(انگریزی سے ترجمہ)

مطالعۂ اقبال کے چند پہلو

اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ہندستانی ادیبوں کا رویہ یا تو معاندانہ رہا ہے یا سر پرستانہ بعض لوگوں کے نزدیک ان کی شاعری اس لیے درخورِ اعتنا نہیں ہے کہ وہ تحریکِ پاکستان کے نہ صرف موید بلکہ موسس تھے، درآں حالیکہ ان کی شاعری پر اس نظریے کی چھوٹ تک نہیں پڑی ہے۔ اقبال کا انتقال ۱۹۳۸ء میں ہوا تھا۔ الہ آباد میں منعقدہ مسلم لیگ کانفرنس ۱۹۳۰ء میں اپنے خطبۂ صدارت میں اُنھوں نے یہ تجویز پیش کی تھی کہ غالب مسلم آبادی کے صوبوں کو ملا کر ایک ایسے خطّے کو وجود میں لایا جائے جہاں مسلمان اپنی زندگی کی اپنی ثقافت کے مطابق تشکیل کر سکیں اور اس کا نظم ونسق ان کے اپنے ہاتھوں میں ہو۔ پاکستان کا لفظ اُنھوں نے استعمال نہیں کیا تھا گو "ارمغان حجاز" ان کے انتقال کے بعد شائع ہوئی، لیکن ۱۹۳۴ء کے لگ بھگ اُن کی شاعری اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکی تھی۔ اس لیے ان کے سیاسی مسلک اور موقف کی بنا پر ان کی شاعری سے اعراض برتنا جب کہ اس میں اس کی قطعی کوئی جھلک نہیں پائی جاتی، کج فہمی اور بدخلقی نہیں تو اور کیا ہے؟

بعض لوگوں نے جن میں ہمارے چند سر برآوردہ اور ممتاز شعرا بھی شامل ہیں، اس امر کی شکایت کی ہے کہ اقبال کی شاعری میں ہندستانیت نہیں پائی جاتی لیکن اقبال نے اپنی شاعری میں دوسرے مذاہب کے سربراہوں کے بارے میں جتنی نظمیں اور جس درجہ عقیدت اور محبت سے لکھی ہیں اور ہندستان کے ذرے ذرّے سے جس والہانہ شیفتگی کا بھرپور اظہار کیا ہے اس کی مثال کسی اور اردو شاعر کے یہاں تلاش کرنا فعلِ عبث ہے۔ کیا یہ امر اقبال کی ذہنی فراخ دلی اور وسیع المشربی کی دلیل نہیں؟

ترقی پسندوں کا معاملہ کچھ کم دلچسپ نہیں ہے۔ ایک طرف تو وہ مقصدی شاعری اور ادب کا

ڈھنڈورا پیٹتے رہنے سے نہیں اُکتاتے، دوسری طرف اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص انداز فکر سے متصادم ہو کر بھڑک اُٹھتے ہیں اور اسے تنگ نظری، رجعت پسندی بلکہ فاشزم تک کا نام دینے سے نہیں چوکتے۔

جگن ناتھ آزاد نے حال ہی میں "اقبال اور مارکس" کے عنوان سے اپنے مضمون میں اس بات پر زور دیا ہے کہ — اقبال کے نادان قدر دانوں نے ان کے لیے مسلم سوشلسٹ کی جو اصطلاح استعمال کی، وہ لغو اور بے معنی ہے۔ اقبال بلاشبہ سوشلزم کی تحریک سے دلچسپی رکھتے تھے اور سرمایہ داری کے خلاف جو زبردست انقلاب روس میں برپا ہوا تھا، وہ اس سے بغایت متاثر ہوئے تھے اور ان کے دل میں غریبوں اور مزدوروں کے لیے جو سرمایہ دارانہ نظام کی آسیا میں صدیوں تک پیسے گئے تھے، بے اندازہ محبت تھی، لیکن انھیں سوشلسٹ کہنا صحیح نہیں ہوگا، کیوں کہ اسلام اگر ایک کلی ضابطۂ حیات ہے اور اقبال کے لیے یہ امر جزوِ ایمان تھا، تو اس میں سوشلزم کا پیوند نہیں لگایا جا سکتا۔ کیونکہ یہ دونوں بنیادی طور پر دو مختلف (Ideologies) ہیں۔ اقبال تاریخ کی مادی توجیہہ کو یکسر غلط سمجھتے تھے اور ان کا نقطۂ نظر بین روحانی اور اخلاقی اقدار حیات کا حامل تھا، ان کے اور سوشلزم کے درمیان نہ صرف یہ کہ کوئی شے مشترک نہیں ہے، بلکہ وہ ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ ویسے اسلام بیّن طور پر سرمایہ داری کے خلاف ہے اور ایک مخصوص جماعت کے ہاتھوں میں سرمایہ اندوزی (Accumulation of Capital) کو نسل انسانی کے خلاف ایک گہری سازش تصور کرتا ہے۔ میں جگن ناتھ آزاد کی رائے سے پوری طرح متفق ہوں اور اس پر یہ اضافہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ اقبال کے فکری نظام میں لا اور الا کی اصطلاحات ایک کلیدی حیثیت رکھتی ہیں، اسی لیے مختلف سیاق و سباق میں ان کی اس درجہ تکرار ملتی ہے۔ اقبال کے بعض نادان سرپرست لا پر اس درجہ ریجھ جاتے ہیں کہ اِلّا کے مضمرات ان کی نظروں سے مخفی رہتے ہیں اور اسی وجہ سے کلامِ اقبال کے بارے میں ان کے نتائج غلط اور فیصلے گمراہ کن ہونے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔

ادبی تنقید کے سلسلہ میں دو متضاد نقطۂ نظر عام طور پر برتے جاتے ہیں۔ پہلا تو یہ ہے کہ ادب کا مقصد سیاسی اور سماجی حقیقتوں کو شعر و ادب کے پیکر میں براہِ راست پیش کر دینا

ہے، اور دوسرا یہ کہ اچھی شاعری کسی نظریے یا ایمان کی پابند نہیں ہوتی۔ بلکہ ہمارے اندر یہ رغبت پیدا کرتی ہے کہ ہم ان سب سے مُنہ موڑ کر مسرّت کی ایک آن دیکھی کائنات میں سانس لینے لگیں۔ پہلے نقطۂ نظر کو اپنانے میں ایک بڑی خامی یہ ہے کہ ایسا کرنے سے ہم شاعری اور سائنس شاعری اور جرنلزم اور شاعری اور سیاسی اور سماجی تحریروں کے درمیان کوئی حدِ فاصل نہیں قائم کر سکتے۔ ادب کا وظیفہ خاص کسی ضابطے یا پروگرام کا براہ راست پرچار کرنا نہیں ہے۔ اس کے ردِ عمل کے طور پر یہ سوچنا بھی درست نہیں ہے کہ شعر و ادب کسی خلا میں پرورش پاتے ہیں یا ادب کی کائنات اس حد تک خود مکتفی ہو سکتی ہیں کہ وہ باہر کی دنیا سے جس میں سیاست، فلسفہ اور مذہب سب ہی شامل ہیں، یکسر منقطع ہو جائے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ سب عناصر بہت سی چھلنیوں میں چھلنے کے بعد ہی ادب کی دُنیا میں اپنی جلوہ گری کرتے ہیں۔ اردو میں ترقی پسند ادب کی تحریک نے صرف ایک ہی شاعر پیدا کیا اور وہ ہیں فیض احمد فیض۔ ورنہ اس تحریک نے زیادہ تر ایسے شاعروں اور ادیبوں کو جنم دیا، جن کے لیے ادب ایک مخصوص سیاسی ضابطے کے براہِ راست ابلاغ کا وسیلہ بنا اور یہی خامی دراصل اس تحریک کے زوال کا سبب بھی بنی اور زندہ رہنے والے ادب کی تخلیق کی راہ میں رُکاوٹ بھی۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی ایک بار کہا گیا تھا، اقبال کے یہاں ہر چیز یکساں معیار کی نہیں ہے، لیکن اقبال کی بہترین نظمیں اور غزلیں شاعری کے کڑے سے کڑے معیار پر پوری اترتی ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ہر شعر اور نظم کی تہ میں لازماً کسی آفاقی نظریے کا ہونا ہمیشہ ضروری نہیں ہے۔ اچھی نظمیں گہرے، شدید ذاتی تاثرات کا نتیجہ ہو سکتی ہیں اور ہوتی بھی ہیں۔ علاوہ ازیں فنی طور پر مکمل ادب اور بڑے ادب کے درمیان بھی امتیاز کرنا چاہیے۔ بہ الفاظِ دیگر اچھی اور گوارا شاعری یک تہے تجربات کی ایسی ترسیل سے بھی وجود میں آسکتی ہے جس میں لسانی معمول (Linguistic Medium) کو پوری کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہو۔ لیکن بڑی شاعری، جن اجزا سے قوتِ نمو حاصل کرتی ہے وہ ہیں، تجربات کی پختگی اور وسعت، زندگی کی بڑی حقیقتوں میں ایمان محکم اور ایک ایسا عقیدہ یا تصوّرِ حیات جو ازل اور ابد کی طنابوں کو کھینچ کر ایک دوسرے سے ملا دے۔ اقبال کی بہترین شعری تخلیقات میں ہمیں فکر و فن یا وجدان اور تجربے اور لفظ و بیان کے سانچوں کی ایک ایسی آمیزش اور مطابقت ملتی

ہے، جس کا ہر زبان میں بڑی شاعری مطالبہ کرتی ہے۔ جیسا کہ ٹی ایس، ایلیٹ نے ایک موقع پر اشارہ کیا تھا کہ جب ہم اس فکر کا تجزیہ کرنے بیٹھیں جو کسی شعری کارنامے کی تہ میں موجود ہے، تو ممکن ہے ہمیں اسے بجنسہٖ قبول کرنے میں تامل ہو، لیکن بھرپور شعری ردِّ عمل (Full Poetic Response) اس امر کا متقاضی ہوتا ہے کہ شاعری کے پیچھے جو بصیرت چھپی ہوئی ہے اسے ذہنی پس و پیش کے بغیر قبول کیا جاتے۔

آپ اقبال کی شاعری کو ان کے مذہبی وجدان، طریقِ فکر اور زندگی کی طرف ان کے بنیادی رویوں سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ اگر آپ کو اسلامی فکر کے تشکیلی عناصر ہی سے چڑھ ہے تو آپ ان کی شاعری کو مکمل طور پر نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ اس کی تحسین کا حق ادا کر سکتے ہیں۔ اور جسے آپ غلطی سے Pure Poetry سمجھ رہے ہیں وہاں بھی فکر تہ نشین ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے بارے میں جرمن فلسفی کانٹ نے Purposiveness without purpose کی بلیغ ترکیب استعمال کی ہے۔ یعنی جہاں فکر اصرار کے ساتھ دخیل نظر نہیں آتی، لیکن اس کی صیقل شدہ صورت ستر پردوں کے باوجود جھانکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

ادب کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ جس مخصوص بصیرت یا زندگی کے جس ادراک کو حرف و صوت کی پیچیدہ تنظیم کے ذریعے فن میں ظاہر کیا گیا ہے، اس کی قدر و قیمت کو کیسے متعین کیا جائے؟ کیونکہ اس کا متعین کیا جانا ہمارے محاکمے اور اندازے کے لیے بہرکیف ضروری ہے۔ اس ساری گفتگو کا نقطۂ آغاز یہ تھا کہ ترقی پسندوں کا یہ مطالبہ کہ ادب کو ایک مخصوص سیاسی فکر کی نشر و اشاعت کا ذریعہ بنایا جائے اور وہ ایک سطحی قسم کی مقصدیت کا حامل ہو، اکثر لوگوں کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ مطالبہ ادبی طریقۂ کار کی نفی کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ مطالبہ بھی اپنے اندر کچھ زیادہ وزن نہیں رکھتا کہ ادب کی کائنات کی اس حد تک تحدید کی جائے کہ اس کے اور خارجی کائنات کے درمیان کوئی نقطۂ اتصال ہی باقی نہ رہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خود اور غیر خود کے درمیان ایک صالح، موثر اور فعال رشتے کا ہونا ضروری ہے۔ اسی بات کو یوں بھی دہرایا جا سکتا ہے کہ لسانی اور فنی سطح پر قابلِ اطمینان ترسیل اور ابلاغ کا ہونا تو ادب میں ایسا بنیادی مفروضہ Datum ہے جس سے انکار ممکن ہی نہیں۔ لیکن بالآخر کسی ادب پارے کی وقعت اور اہمیت کا تعیّن کیسے کیا

جائے۔ ہم نے بحث کے آغاز ہی میں اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ترقی پسند تحریک کے مبلغین کا یہ اِدعا کہ ادب اور شاعری کو معاشی اور معاشرتی یا سماجی حقائق اور مسائل کی براہِ راست ترجمانی کرنی چاہیے، سراسر غلط ہے اور ان کی منطق اور نیّت کا کھوٹ اسی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف ادب میں عقیدے یا نظریے کے اظہار کو ضروری سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اقبال کے کلام میں ایک مختلف قسم کے عقیدے اور ایمان کے انعکاس کو رجعت پسندی کا مرادف گردانتے ہیں، جس سے لازمی طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ان کے نزدیک بڑا اور معیاری ادب صرف وہ ہے جو مارکسی نقطۂ نظر کو کھلم کھلا پیش کرے۔

اقبال کے نادان تحسین شناسوں سے ہم یہ پوچھنا چاہیں گے کہ اگر آپ اقبال کی عظمت کے قائل ہیں تو اس عظمت کا سرچشمہ کہاں ہے؟ ادب میں عظمت ہنرمندانہ طور پر محاکات اور علائم کا تانا بانا تیار کرنے سے پیدا نہیں ہوتی۔ انیس کو زبان و بیان پر جو قدرت ہے، اس میں کسے کلام ہوسکتا ہے۔ مگر کیا انیس کو دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے؟ اور الفاظ و تراکیب کا بحرِ ذخار تو جوش کے پاس بھی کچھ کم نہیں ہے، لیکن معرفت، بصیرت، آگہی، وسعت یا گہرائی سے ان کی شاعری کا دامن یکسر تہی ہے — اور اسی لیے اپنے سارے طمطراق کے باوجود اردو شاعری میں جوش کی حیثیت ایک Lilli putian کی سی ہے۔ موجودہ اصطلاحی زبان میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شاعری کی تازگی، طرفگی اور ہمہ جہتی کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ تجربے کی ناوابستگی (Non commit ment) کے بطن سے وجود میں آئی ہو۔ مجھے اس نقطۂ نظر کی صداقت سے انکار ہے گو اس امر سے انکار نہیں کہ ناوابستگی کی شاعری بھی اچھی شاعری ہوسکتی ہے۔ اقدارِ حیات کا انکشاف ذاتی بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی تسلیم شدہ اقدار کے چوکھٹے Framework کے اندر رہ کر بھی حقائق سے آنکھیں چار کرکے بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہے۔ اقبال برابر اپنی شاعری کے فنی پہلو سے صرف نظر کرتے رہے۔ لیکن ظاہر ہے ان کے اس اصرار سے حقیقت اپنی جگہ پر بدل تو نہیں گئی — ان کی شاعری فنی محاسن سے یکسر مملو ہے، لیکن خالص شاعری کے رسیا جب یہ کہتے ہیں کہ ہمیں اقبال کے سیاسی، مذہبی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے اتفاق نہیں، کیوں کہ وہ بنیادی طور پر رجعت پسند تھے، تاہم

ان کی شاعری میں ایک عظمت ضرور ہے، تو پھر وہی سوال ہمیں پریشان کرنے لگتا ہے کہ اقبال کی شاعری میں عظمت کہاں سے در آئی؟ واقعہ یہ ہے کہ ادبی عظمت کہیں فضا میں معلق نہیں ہوتی۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ اقبال کی عظمت محض فن میں پوشیدہ ہے، تو آپ کی سادہ لوحی اس قابل ہے کہ اس پر صرف ترس کھایا جائے۔ کیوں کہ کسی بھی بڑے فن کار کی عظمت کا انحصار محض اس کی فنی قدرت اور ہنرمندی پر نہیں ہوتا۔ شیکسپیر، گوئٹے اور ٹیگور کی بڑائی صرف ان کے شیریں نغموں میں پوشیدہ نہیں ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو آپ دانتے، ملٹن اور ایلیٹ کی عظمت کے منحرف اس بنیاد پر نہیں ہو سکتے کہ ان کی شاعری کا مرکزی وجدان ایک مذہبی وجدان ہے۔ آپ اقبال کی شاعری کا محاکمہ ان کے مرکزی اقدار کے چوکھٹے سے اعراض کر کے نہیں کر سکتے۔ سیاست وقتی مصالح کی پابند ہوتی ہے اور اسی لیے اہلِ سیاست خواہ وہ کسی بھی میدان کے مرد ہوں، محض سامنے کی اور اوپری اور سطحی چیزوں پر نظر رکھتے ہیں۔ لیکن مذہب اور فلسفہ مرکزی اور دائمی اقدارِ حیات سے منسلک اور ان کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ اسی طرح ادب میں بھی ہمارے بنیادی رویوں (Attitudes) اور محرکات کی عکاسی ملتی ہے۔ اگر آپ مجھ سے وہی سوال پوچھیں جو میں نے کچھ دیر پہلے اٹھایا تھا، یعنی یہ کہ اقبال کی عظمت کا راز کیا ہے؟ تو میں بلا تامل کہوں گا کہ اس کا راز اس بصیرت، آگہی اور بلوغتِ فکر و نظر میں ہے، جو انھیں اسلام کے نظامِ اقدار میں پختہ یقین اور ایمان کی بدولت حاصل ہوئی تھی۔ اقبال کا فکر اور ان کا فن ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ وہ اپنے عقیدے اور ایمان کو بیساکھی کے طور پر استعمال نہیں کرتے۔ ان کی پوری شخصیت اس میں ڈوبی ہوئی ہے اور اسی سے قوتِ نمو اور قوتِ پرواز حاصل کرتی ہے۔ اسے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک غیر منقسم وحدت ہے۔ آپ چاہیں تو اسے تمام و کمال قبول کریں، چاہیں رد کر دیں۔ بیچ کی کوئی راہ اختیار کرنا ایک غیر منصفانہ بات ہوگی۔

خالص شاعری کی اصطلاح کی تاریخ ایک لحاظ سے بہت پرانی ہے، گو اس کا ذکر مخصوص سیاق و سباق میں زیادہ تر بیسویں صدی میں کیا گیا۔ مثلاً جب سر فلپ سڈنی نے، جن کا نام تبرک کے طور پر ضرور لیا جانا چاہیے، اس ڈرامائی فارم کے خلاف،

جس میں المیہ اور طربیہ عناصر کا امتزاج پایا جائے، یعنی Tragi Comedy) پر فیصلہ صادر کیا، تو وہ گویا خالص شاعری کے حق میں پہلا اعلان تھا۔ اسی ضمن میں الزبتھ دور کے ڈراما نگار بین جانسن کا یہ قول بھی آتا ہے کہ "ڈن" اپنے لہجے کی ناہمواری کی بنا پر مصلوب کیے جانے کا مستحق ہے۔ اسی طرح جب ڈرائیڈن نے سترھویں صدی کے اوائل کی عشقیہ شاعری میں مابعد الطبیعیاتی موشگافیوں کی آمیزش سے صنف نازک کے کانوں کو محفوظ رکھنے پر اصرار کیا تو وہ بھی خالص شاعری کی حمایت ہی میں ایک آواز تھی۔ پھر اٹھارویں صدی میں شاعری میں جلال (Sublimity) کے عنصر پر زور دینا بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ انیسویں صدی میں شاعری میں اشاریت اور ابہام پر زور دینے والوں میں رومانی شاعر شیلے کا نام لیا جاسکتا ہے۔ گو اس کے یہاں اخلاقی سچائیوں سے سروکار کی طرف وہ اجتناب نہیں ملتا، جو اس شاعری کے بعد کے نام لیواؤں سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ وکٹورین عہد میں پیٹر نے خاص طور سے اس بات پر زور دیا کہ آرٹ (جس میں شاعری جزوِ غالب کی حیثیت سے شامل ہے) کا منتہا یہ ہے کہ وہ موسیقی کے بلند درجے تک پہنچ جائے۔ اسی تسلسل میں شاعروں کا وہ مختصر سا گروہ بھی قابلِ ذکر ہے جنھیں Pre-Raphaelites شاعروں کے نام سے پکارا جاتا ہے، اور جو جذبے کی حسیت اور تجربے کی نقش گری پر زور دینے کو اپنے لیے مابہ الامتیاز تصور کرتے تھے اور اپنی نظموں میں اس انتہائی جسمانیت (Concretion) کو حاصل کرنا چاہتے تھے، جو ان کی رائے میں رافیل سے پہلے مصوروں کے یہاں پائی جاتی تھی۔

جدید دور میں اس ضمن میں سب سے زیادہ اہم تحریک، تمثال طرازی (Imagism) کی تحریک ہے۔ اسے تشکیل دینے اور اس کی نشر و اشاعت کرنے والوں میں امریکی شاعر ایزرا پاؤنڈ، ایمی لوویل، ٹی۔ ای ہیوم، ہلڈا ڈولٹل، اڈلنگٹن اور فلنٹ کے نام قابلِ ذکر ہیں، جنھوں نے اپنے رسالے "شاعری" میں ۱۹۱۲ء اور ۱۹۱۴ء کے لگ بھگ ان اصولوں کو منضبط کرنے کی کوشش کی، جو اس نئی شاعری کے لیے ایک منشور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک کوئی بھی نظم بنیادی طور پر ایک مجموعہ ہے، ان شعری پیکروں کا، جن میں کسی تجربے کی انتہائی سلیقے، احتیاط اور حشو و زوائد کے بغیر تجسیم کی گئی ہو۔ یہ شعری پیکر جتنے ترشے ہوئے، واضح، روشن اور متعین ہوں گے، اتنے ہی وہ

ابلاغ کے وظیفے کو زیادہ کامیابی کے ساتھ پورا کر سکیں گے۔ فرانسیسی اشارتی شاعروں میں سب سے اہم نام ملارمے کا ہے، کیوں کہ اس نے اس نئی طرزِ شاعری کے جواز کے لیے ایک مابعد الطبیعیاتی بنیاد فراہم کی۔ یہ شاعر تمثال طرازوں سے اس بات پر تو متفق تھے کہ شاعری کو واقعات کی ترسیل سے کہیں زیادہ جذبات کے زیر و بم کی عکاسی کرنا چاہیے، لیکن ان کے بالمقابل وہ شاعری میں تجریدیت، ابہام، اشاریت اور ایک طرح کی خوابناکی کی کیفیت (Dreaminess) کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ یعنی اُن کے یہاں قطعیت کے بجائے ایک طرح کے دھندلے پن کا اثر بیش از بیش پایا جاتا ہے۔ یہ پوری تحریک نہ محض انیسویں صدی کی سائنسی حقیقت نگاری کی تکذیب کرتی ہے اور نہ محض رومانیت کی توسیع ہے، بلکہ اسے ایک طور سے حسنِ مطلق کا فلسفہ کہا جا سکتا ہے۔ یا آپ چاہیں تو اسے روح کا تصوف بھی کہہ سکتے ہیں۔ تمثال طراز اور اشارتی شاعر دونوں اس امر کے قائل ہیں کہ شاعری براہ راست اظہار کی بجائے مخفی خطوط کے ذریعے تجربات کا ابلاغ کرتی ہے اور نہ صرف حسّی محاکات کی تشکیل ہی اس کی سب سے اہم خصوصیت ہے، بلکہ اس کا وظیفۂ خاص شعور کی کیفیت میں ایک طرح کی علویت (Heightening) اور اہتزاز (Ecstasy) کا پیدا ہونا بھی ہے۔ پیٹر کی طرح ملارمے نے بھی اس بات پر زور دیا کہ خالص شاعری، اپنے درجۂ کمال پر پہنچ کر موسیقی سے غیر ممیّز ہو جاتی ہے اور دونوں کا منتہائے مقصود ہمیں جسم کی دُنیا سے روح کی کائنات کی طرف منتقل کرنا ہے۔ اسی سلسلے میں ایک قابلِ ذکر نام امریکی فنکار Edgar Allenpoe کا بھی ہے۔ جس سے فرانسیسی ادیب اور شاعر بودلیئر (Baudelaire) نے گہرا اثر قبول کیا۔ پو نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ چونکہ شاعری میں جذبات کی شدّت مرکزی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے طویل نظم کا تصوّر تردیدِ خود (Self. Contradiction) کے مرادف ہے۔ کیوں کہ کسی بھی طویل نظم میں یہ شدّتِ تاثیر برقرار نہیں رکھی جا سکتی۔ پو کا یہ خیال تھا کہ شاعری کسی بھی طرح کے خیالات کا بوجھ نہیں سہار سکتی۔ اس لیے صداقتوں کا انکشاف یا جذباتِ انسانی کی عکاسی دراصل بے معنی الفاظ ہیں اور اس لیے شاعری کی زبان بلکہ اس کے ہیولیٰ سے ہر قسم کے خیالات کا اخراج ضروری ہے۔ کیوں کہ کسی بھی قسم کے خیالات کے راہ دینے سے شاعری کا پیکرِ لطیف مجروح ہو جاتا ہے۔ پوٹل (Pottle) نے اپنی کتاب "The Idiom

of Poetry اور بیٹسن (Bateson) نے اپنی معروف کتاب English Poetry and the English Language اور دوسرے مضامین میں اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ جدید شاعری اور ہر نوع کی بڑی شاعری میں Ellipsis کا عنصر بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ نثر کے برعکس، جس کے لیے ایک طرح کے منطقی سانچے کی ضرورت ہوتی ہے، اور جس کے لیے تسلسل لازمی شرط ہے۔ شاعری میں ہمیں ایسے خلا ملتے ہیں، جو جان بوجھ کر فراہم کیے گئے ہیں اور جنھیں تفہیم کی خاطر پُر کرنے کے لیے ہمیں اپنی قوتِ متخیلہ کو حرکت میں لانا ضروری ہے۔ ان منطقی خلاؤں (logical gaps) کے ذریعے شاعری کی انفرادیت بھی متعین ہوتی ہے اور اس کا دائرہ بھی وسیع ہوتا ہے، یعنی اس میں ایک طرح کی شمولیت (inclusiveness) پیدا کی جاتی ہے۔ اسی کے ذریعے وہ ابہام بھی وجود میں آتا ہے، جو ہمیں جدید شاعری میں قدم قدم پر ملتا ہے۔ Miss Susanne Langer نے اپنی شہرۂ آفاق کتاب Feeling and Form میں بیٹسن کی اس رائے سے شدید اختلاف کیا ہے۔

اسی سے متصل یہ خیال بھی ہے کہ شاعری میں تمثال طرازی بجنسہٖ ایک اہم عنصر ہے۔ پو نے جس عنصر کو "خیالات" سے تعبیر کیا ہے، وہ مرادف ہے ہر طرح کے نثری مواد کے، زندگی کے بارے میں بنیادی صداقتوں کی تعمیمات (Generalizations) کے، مذہبی اور فلسفیانہ افکار اور نظریات کے اور ہر اس جزو کے جس سے شاعری کے خالص پن میں کسی بھی طرح کی ملاوٹ پیدا ہو۔ یہاں یہ اشارہ بہرحال دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ باوجود اس کے ایلیٹ نے ایزرا پاؤنڈ جیسے تمثال طرازوں سے گہرا اثر قبول کیا اور فرانسیسی اشاریت پسندوں سے بھی اُنھوں نے اپنے فنی طریقۂ کار میں بہت سے عناصر مستعار لیے، لیکن اُنھوں نے شعری اثرات کی تشکیل میں خیالات کے ادغام (Involvement) کی کبھی نفی نہیں کی۔ ہر چند کہ ایلیٹ کے یہاں پیکر آفرینی بھی ملتی ہے، محاکات کو پہلو بہ پہلو رکھنے کا عمل (Juxtaposition) بھی ملتا ہے، ان کے یہاں تضادات (Contrasts) اور متقابلات (Parallelisms) بھی ملتے ہیں، اور شعری منطق کے ذریعے نظم کی بساط پر پھیلے ہوئے اور آپس میں گڈمڈ ان پیکروں کو باہم ربط بھی دیا جاتا ہے۔ لیکن ایلیٹ نے شاعری کو کبھی کوئی ایسا جوہر فرض نہیں کیا جو محض ایتھر

کی فضاؤں میں تیر رہا ہو، یا ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں Cryptals کا ایسا مجموعہ ہو جو ہمارے زندہ حواس کو کسی طرح بھی متحرک نہ کرے۔

اپنی کتاب "ادب اور تنقید" کے پیش لفظ میں میں نے یہ کہا تھا کہ تکمیل یافتہ فن پارہ ایک Monad کی حیثیت رکھتا ہے، اس معنی میں کہ اس کا اپنا ایک سانچہ ہوتا ہے، اس کی ایک منطق ہوتی ہے، ایک مخصوص سیاق و سباق اور فضا ہوتی ہے۔ اس میں الفاظ، محاکات، بصری اور سماعی عناصر مل جل کر ایک وحدت میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور یہ وحدت بھی مجہول قسم کی نہیں ہوتی، بلکہ فعّال ہوتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شاعری کا خالص پن کسی بھی طرح کے سفلی عناصر (Grosser Elements) کو قبول نہ کرے۔ ان سفلی عناصر سے مُراد ہیں، جذبات، حسّی ردِ عمل، زندگی کے بارے میں تعمیات اور بصیرتیں اور وہ سارا مواد جسے شعوری ادراک نے منضبط اور مجتمع کیا ہے۔ کرسٹو فر کوڈول نے کتنی صحیح بات کہی ہے کہ ادب اور شاعری زندگی سے فرار بھی ہے اور وہ پھر زندگی ہی کی طرف رجوع بھی کرتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر نظم یا شاعری ایلن ٹیٹ (Allen Tate) کے بقول ایک تخلیق شدہ معروض (Created Object) تو بے شک ہے، لیکن اس کی تخلیق بہر حال خلا میں نہیں کی گئی ہے۔ یعنی یہ بذاتِ خود بھی اہم ہے اور زندگی میں بصیرت یا کسی وقیع تجربے یا کسی خیال اور جذبے کی تجسیم و ترسیل کی غرض سے بھی اسے وجود میں لایا گیا ہے۔

شاعری میں موسیقیت کے لیے جگہ ہے۔ لیکن شاعری موسیقی نہیں ہے، کیوں کہ موسیقی میں اصوات مجرد اہم ہوتی ہیں۔ شاعری میں الفاظ معانی کے پابند ہوتے ہیں اور معانی ہمیں خیالات تک پہنچاتے ہیں۔ ہم محض تصویروں، رنگوں، خطوط، آوازوں اور خوشبوؤں سے بہت دیر تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ اسی طرح مجرّد خیالات، فکری نظام اور نظریے اور اقوال اور قضیے (Propositions) شاعری میں اہم عناصر نہیں ہیں، بلکہ ان کے حسّی ارتعاشات اور قوتِ مدرکہ اور متخیلہ کے ذریعے ان کی ایسی تخلیل شدہ صورتیں جو ہماری رگِ جاں کو چھو لیں۔ شاعری میں حقیقت پسندی کی روایت یا اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن عظیم اور قابلِ وقعت شاعری ایک مابعد الطبیعیاتی بنیاد اور رجحان رکھتی ہے اور یہ ضروری ہے کہ جن تجربات سے اس کا خمیر اُٹھا ہو، وہ پختہ، ہمہ گیر اور آفاقی اہمیت کے

حامل ہوں۔ حسی پیکروں کے پسِ پشت اگر ایسے تجربات نہ ہوں تو وہ ہمارے اندر کوئی جودت اور تنویر اور کوئی ذہنی ترفع نہیں پیدا کر سکتے۔

ادبی لفظی ڈھانچہ (Literary Verbal Structure) ایک عینی یا وجودی مرتبے (Ontological Status) کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کے دوسرے پہلوؤں کو بھی یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تمثال طرازوں نے شاعری کے بارے میں جو کچھ کہا ہے، وہ ایک حد تک قابلِ قبول ضرور ہے، لیکن حد درجے ناکافی بھی ہے۔ ان کے تمام دلائل کا خلاصہ اس جملے میں، جو اکثر دہرایا گیا ہے، بیان کیا جا سکتا ہے۔ A poem should not mean, but be یعنی کسی نظم کا مقصد کسی خیال، تصور، تجربے، وجدان یا قدر کا ابلاغ نہیں ہے بلکہ ہمارے سامنے ایک ایسے ڈھانچے (Structure) یا محاکات، علائم اور اصوات کی ایسی گتھی ہوئی قطعی اور دل کش تنظیم کو پیش کر دینا ہے، جو بجائے خود اہم اور حواس کو آسودہ کرنے والی ہو۔ لیکن اگر ان تعمیمات سے قطعِ نظر جو تمثال طراز شاعروں نے پیش کی ہیں، خود ان کی تخلیقات پر نظر ڈالی جائے مثلاً ایم۔ ایل یا ٹی۔ ای۔ ہیوم کی کسی نظم پر تو پڑھنے والے کے لیے ایک طرح کی تشنگی اور اکھڑے پن کا احساس ناگزیر ہے۔ شاعری میں ڈھانچے (Structure) کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن اس کے ساتھ ہی قدر یعنی (Value) یا بصیرت یعنی (Vision) کا ہونا بھی اسی حد تک ضروری ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں کی بیک وقت موجودگی ہی دراصل اس طمانیت کا باعث بن سکتی ہے، جو مکمل اور بھرپور فنی ردِ عمل کی پہچان ہے، اور ان دونوں میں سے کسی ایک عنصر کی کمی ہمیں افراط و تفریط میں مبتلا کر کے توازن کے راستے سے ہٹا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک مفید تنقیدی اصطلاح جس کا چرچا رہا ہے (The Concrete Universal) کی ہے، جس سے مُراد یہ ہے کہ ہر ادبی فن پارہ کسی ایسے خیال یا تصوّر کو بھی پیش کرتا ہے جس کا اس کی کلی ہیئت سے استخراج کیا جا سکے اور جس میں ایک نوع کی عمومیت پائی جاتی ہے، اور یہ فن پارہ ایسا کرنے میں ان تمام حسی اور لسانیاتی یا وسیع معنوں میں اس استعاراتی پیمائش (Metaphorical Dimension) سے بھی کام لیتا ہے، جو ابلاغ کے مقصد کے حصول میں بیش از بیش معاون ہو۔ دراصل

کسی بھی اعلیٰ نظم یا ادبی فن پارے کا باطن کسی ایسے قضیے (Proposition) سے مرکب نہیں ہوتا، جو صرف ایک محدود مفہوم کی طرف رہنمائی کرے، بلکہ وہ ایک ایسا خطاب یا Utterance ہے جو معنویت کی مختلف سمتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی لیے اسے ایک طرح کا اظہاراتی بیان Expressive Statement) کہا جاسکتا ہے۔

ان تمام مقدمات کا جواب تک قائم کیے گئے، اگر ہم اقبال کے کلام پر اطلاق کرکے دیکھیں تو بعض قطعی نتائج تک پہنچنے میں ہمیں دشواری نہیں ہوگی، کیوں کہ ہمیں ان کے یہاں ترسیل و ابلاغ کی مختلف سطحیں ملتی ہیں۔ یعنی ان کے یہاں براہِ راست اظہار بیان بھی ہے، خطابت اور بلند آہنگی بھی ہے اور ایسا منفرد، موثر اور قابلِ قبول طرز بھی جسے اظہاراتی بیان کا مرادف کہا جاسکتا ہے۔ "بانگِ درا" کی نظمیں اس لحاظ سے اہم ہیں، کہ وہ ہمیں اس ذہنی اور روحانی ارتقاء کا پتا دیتی ہیں، جو اقبال کے شاعرانہ عمل میں متوقع تھا۔ کم شاعروں کا پہلا مجموعہ ان کے آئندہ کارناموں کی ایسی غمازی کرنے والا ہوگا، جیسا "بانگِ درا" اقبال کی شاعری کے کیف و کم کے آئندہ مدارج پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں اکثر نظمیں فنی در و لبست سے پوری طرح آراستہ ہیں اور اس کے ساتھ ہی ایک متجسس ذہن اور ایک گہرے فکری رویے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اسی طرح اس میں بعض نظمیں غیر اہم اور وقتی موضوعات سے بھی متعلق ہیں اور اس اندازِ بیان اور لب و لہجے کی نمائندگی کرتی ہیں، جسے غلطی سے اقبال کا غالب یا پسندیدہ یا امتیازی رنگ کہا جاتا ہے۔ میرا اشارہ واضح اور بین طور پر "جوابِ شکوہ" کی طرف ہے۔ "شکوہ" میں اقبال موضوع کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں اور یہاں انھوں نے مسدس کے فارم کے امکانات کو پوری کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ "جوابِ شکوہ" میں یہ گرفت ڈھیلی ہوگئی ہے اور ان کا اندازِ تخاطب ایک ایسی سطح پر آگیا ہے، جو ہر لحاظ سے Pedestrian ہے "اسرارِ خودی" اور "رموزِ بے خودی" میں ہمیں وہ تصوراتی چوکھٹا ملتا ہے جس پر ان کی شاعری کی اساس قائم ہے۔ "اسرارِ خودی" میں کم اور "رموزِ بے خودی" میں بیش تر ہمیں ایسے اشعار ملتے ہیں جنھیں نظم بندی سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ آپ چاہیں تو انھیں ایک بیانِ سادہ (Bare Statement) بھی کہہ سکتے ہیں۔ خودی سے کیا مراد ہے؟ اس کے مستتر امکانات کیا ہیں اور یہ کیسے مستحکم کی

جا سکتی ہے؟ عشق اور فقر کا خودی سے کیا تعلّق ہے؟ خودی اور قوّتِ ارادی ایک دوسرے میں کس طرح پیوست ہیں؟ فرد اور جماعت کی خودی میں کیا مشابہت ہے؟ خودی کی تحدید کیونکر ممکن ہے؟ خودی محض ایک فلسفیانہ تصوّر ہے یا اس کا کوئی اخلاقی سیاق و سباق بھی ہے؟ وغیرہ وغیرہ" ان ہی تمام مضامین کا ان دونوں مثنویوں میں احاطہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح "ضربِ کلیم" اور "ارمغانِ حجاز" میں ہمیں تصوّرات کی شاعری ملتی ہے۔ یعنی یہاں محض بیان پر تو اکتفا نہیں کیا گیا ہے، لیکن یہاں تصوّرات اپنے حسّی متبادلات (Sensuous Equivalents) پر غالب رہتے ہیں۔ یعنی یہاں ہم فکرِ اقبال کے عمق اور اس کی گیرائی سے متاثر ہوتے ہیں اور جذبے اور وجدان سے زیادہ خیال کی قوّت اور عظمت کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ لیکن "بالِ جبریل" "پیامِ مشرق" "زبورِ عجم" اور "جاوید نامہ" میں صورتِ حال اس سے مختلف ہے۔

اگر ہم کلامِ اقبال کے فکری عناصر کی اجمال کے ساتھ نشان دہی کرنا چاہیں، تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان میں عشق، اثباتِ خودی، عمل، حرکت اور سخت کوشی کا تصوّر، فقر و استغنا، وجودِ انسانی کی روحانی اساس، مشینی نظام کے خلاف احتجاج اور فرد اور جماعت کے مفادات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی کی تلاش شامل ہیں، اور مختصر طور پر زندگی ان کے لیے مترادف ہے حرکت، قوّت اور خیرِ کثیر کے۔ ان تصوّرات پر رومی، نطشے اور برگساں وغیرہ کے فلسفوں کی چھوٹ واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہاں یہ اشارہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اقبال کے کلام میں بعض ان عناصر کو بھی ممیّز کیا جا سکتا ہے، جو وجودیت کے فلسفے سے گہری مشابہت رکھتے ہیں۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آزادانہ طور پر اقبال کا ذہن کم و بیش ان ہی راہوں پر جادہ پیما تھا، جن پر اُس فلسفے کے حامی چل رہے تھے جنھوں نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد سائنس اور ٹیکنالوجی کی رُوح کُش فضا میں انسانی وجود کے دَم کو گھٹتے ہوئے محسوس کیا۔ اور اس لیے انسانی شخصیت اور انا کی برگزیدگی پر زور بھی دیا اور اس کی بقا اور استحکام کے وسیلوں کو معتبر بھی مانا۔ لیکن جیسا کہ "اسرار و رموز" "ارمغانِ حجاز" اور دوسرے مجموعوں سے ظاہر ہے، اقبال کے لیے سب سے بڑا چشمۂ فیضان قرآنِ کریم اور اُسوۂ رسولِ اکرمؐ ہے، جو گویا قرآنِ کریم کی سب سے زیادہ محترم اور معتبر تعبیر و تفسیر ہے۔

اب تک جو کچھ کہا گیا ہے، اس سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہوگا کہ اقبال کے یہ دونوں مجموعے یعنی "اسرار و رموز" اور "ارمغانِ حجاز" اس اظہارِ بیان سے یکسر عاری ہیں، جنھیں شاعرانہ اندازِ بیان کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اتنی بات یقیناً صحیح ہے کہ ان دوسرے مجموعوں کا امتیاز اس میں نہیں کہ ان میں اقبال نے ان تصوّرات کو شاعرانہ تجسیم عطا کر دی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر "بالِ جبریل" اور "پیامِ مشرق" وغیرہ کی غزلوں اور نظموں کی تہہ میں وہ سب تصوّرات کارفرما ہیں، جن کی ابھی نشان دہی کی گئی۔ لیکن آئی۔ اے۔ رچرڈز کی اصطلاحی زبان میں یہاں Tenor اور Vehicle کے درمیان کوئی افتراق نہیں ہے، بلکہ وہ دونوں مل کر ایک ایسی اکائی کو جنم دیتے ہیں جو ناقابلِ شکست ہے۔

اقبال کی شاعری میں ہمیں بیک وقت حسن یا Beauty اور رفعت و جلال یا Sublimity کا امتزاج ملتا ہے۔ حسن کا احساس ان کے گہرے جمالیاتی ذوق کی دین ہے اور قوت و شوکت کا احساس تفکر کی اس تہہ سے وابستہ ہے جو جمالیاتی سطح کے نیچے موجود رہتی ہے۔ اقبال کے کلام میں ہمیں محاکات کا استعمال بھی ملتا ہے اور علائم کا بھی۔ ان کے یہاں شعری کردار بھی اہم ہیں اور ایک طرح کا ڈرامائی عنصر بھی، جس کے ذریعے بعض خیالات کے پیش کرنے میں معروضیت سے کام لیا گیا ہے۔ شاعری میں مجرّد خیالات اہم نہیں ہوتے، لیکن بڑی شاعری محض خلا میں بھی پروان نہیں چڑھتی۔ اس سے قبل یہ کہا جا چکا ہے کہ شاعری میں ڈھانچے کی اہمیت نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ ڈھانچہ جو محاکات، علائم اور ان کے ذہنی اور جذباتی ارتعاشات اور وابستگیوں کے تانے بانے سے تیار کیا گیا ہے، بالآخر کسی ذہنی رویّے، بعض اقدارِ حیات اور زندگی میں کسی بصیرت یا کسی بھی طرح کے نفسیاتی جھکاؤ یا رجحان Apperception پر منتج ہوگا۔

اقبال کے بہترین فنی کارناموں میں Structure اور قدر یعنی Value کی مطابقت بہ حدِّ کمال پائی جاتی ہے۔ اقبال کے تحسین شناس اور نکتہ چیں دونوں کو اس سے مفر نہیں ہے کہ وہ اقبال کے یہاں تکمیلِ فن کا اعتراف کریں، لیکن دوسرے عنصر کو تحسین شناس اس لیے اہمیت نہیں دیتے کہ وہ ان کے نزدیک شعری کارنامے کی تحصیل شدہ وحدت (Achieved Unity) میں درخورِ اعتنا نہیں ہے اور نکتہ چیں اس سے اس لیے بدحظ ہوتے ہیں کہ وہ ایک ایسے نظامِ زندگی سے ماخوذ ہے، جو ان کی اپنی فکر و فہم کے مطابق

غیر حقیقت پسندانہ اور رجعت پرستانہ ہے، درآں حالی کہ یہ دونوں اصطلاحیں خود حد درجہ اعتباری اور اضافی ہیں۔ ہمیں اس بات پر اصرار نہیں ہے کہ اقبال کے قلم سے جو کچھ نکلا ہے، وہ جھول سے خالی ہے۔ لیکن انصاف کا تقاضا یہی ہے کہ کسی شاعر پر محاکمہ اس کے منتخب اور بہترین کارناموں کی بنیاد پر کیا جائے اور اس نقطۂ نظر سے اقبال کا بہترین کلام ہر اس معیار کی تاب لا سکتا ہے، جو ہم بڑی شاعری کے اندازِ قدر کو متعین کرنے کے لیے وضع کریں۔ اسے فرقہ وارانہ (Sectarian) یا تنگ نظری پر مبنی (Paroe-hial) کہہ کر نظر انداز کرنا خود اپنے ذہنی رویے کی کم مائگی کی قلعی کھولنا ہے۔ اگر اسلامی فکر و عمل کا ضابطہ اور حیات و کائنات کے بارے میں اسلام کا نقطۂ نظر محدود اور مقامی ہے، تو آفاقیت اور لامکانیت کا تصوّر خود ایک نقطۂ موہوم سے زیادہ نہیں ہے۔

اقبال کا نظریۂ وجدان

اقبال اردو کے وہ منفرد شاعر ہیں، جن کی شاعری کو ان کی فلسفیانہ فکر سے علیحدہ نہیں رکھا جاسکتا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ان کی شاعری محض فلسفیانہ خیالات کی بازگشت ہے، یا یہ ایک طرح کی نظم نگاری (Versification) ہے جس کے ذریعے ان خیالات کو بعینہٖ پیش کر دیا گیا ہے۔ اس کے برعکس اس میں شاعری کا اپنا آب و رنگ اور لب و لہجہ بھی ہے اور حقیقی تجربے کی وہ داخلیت بھی، جس کے بغیر سچی شاعری کا تصوّر ممکن نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال بیک وقت بڑے اور کھرے شاعر بھی ہیں اور باضابطہ فلسفی بھی۔ اور اُنھوں نے اپنے فلسفیانہ افکار کو نہایت جامع اور جچے تلے انداز میں اپنے انگریزی خطبات میں پیش کیا ہے۔ اسی لیے ان کا کلام رہ رہ کر پڑھنے والے کو اس امر کی ترغیب دلاتا ہے، کہ جن افکار و تصوّرات کی چھوٹ ان کی نظموں اور غزلوں پر بار بار پڑتی ہے، ان کی بنیادوں کو افہام و تفہیم کے عمل کے ذریعے ادراک کی گرفت میں لایا جائے، ان کے حدود کا تعین کیا جائے، اور ان میں سے بعض کے سرچشموں کو دریافت کیا جائے۔

اقبال کا نظریہ وجدان ایک نقطۂ نظر بھی ہے اور ایک وسیلہ بھی۔ اور ان دونوں اعتبار سے وہ ان کے مابعدالطبیعات کا ایک جزوِ لاینفک ہے۔ اٹھارویں صدی کے انگریزی شاعر ولیم بلیک اور اقبال کے یہاں بعض معاملات میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔ بلیک کے دو بیانات جو مرکزی اہمیت کے حامل ہیں، فی الوقت ہماری بحث کے لیے نقطۂ آغاز فراہم کرتے ہیں۔ وہ بیانات یہ ہیں:

1. Man's perceptions are not bounded by organs of perception; he perceives more than sense (tho' ever so

acute) can discover.

2. He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees Ratio only, sees himself only.

یہاں تین قسم کے عوامل معرض بحث میں آئے ہیں، یعنی سیادہ مشاہدہ جو ایک عضویاتی (Physiological) بنیاد رکھتا ہے، تعقل جسے Ratio کا نام دیا گیا ہے، اور مشاہدۂ باطنی جسے آپ وجدان سے تعبیر کر سکتے ہیں اور بین السطور یہ بات کہی گئی ہے کہ حقیقت یا Infinite کے ادراک کے لیے آخری وسیلہ پہلے دو وسیلوں پر فوقیت رکھتا ہے۔ یہاں واضح طور پر حسیات کی نفی ان معنوں میں کی گئی ہے کہ وہ قابلِ اعتماد عرفان کا ذریعہ نہیں ہیں؛ اور انسان کا امتیاز و شرف اس میں ہے کہ وہ ان وسائل سے ماوراء ہو کر زیادہ موثر وسیلے پر بھروسہ کرے۔ اقبال نے بھی اپنے خطبات میں، جن کا ذکر اوپر کیا گیا، اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ عام تجربے کے علاوہ تجربے کی اور دوسری سطحیں بھی ہو سکتی ہیں جو علم فراہم کرتی ہیں۔ ان میں وجدان کی سطح حسی اور عقلی سطح سے بلند تر ہے۔ برگسان نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ وجدان اور عقل یا ذہانت کے مابین وہی نسبت ہے جو بصیرت (Vision) اور قوتِ لمس (Sense of Touch) میں ہے۔ عقل کا تمام تر واسطہ منجمد اکائیوں (Immobilities) سے ہوتا ہے۔ یہ حقیقت کو ایسے خانوں میں بانٹ دیتی ہے، جو ایک دوسرے سے علیحدہ رکھے جا سکیں، یعنی Isolable ہوں۔ اور اس کا عمل ایک طرح کی بعد مکانی پیدا کرنے (Spatiali-zing) پر منتج ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے اشیاء میں انجماد پیدا ہو جاتا ہے اور اسی سے مادیت کی طرف رجحان ابھر کر سامنے آتا ہے۔ برگساں نے یہ بات صاف صاف کہی ہے کہ زندگی کی حرکت ایک جانب ہے، اور ذہانت یا عقل کی حرکت اس سے مخالف سمت میں۔ اقبال کا کہنا یہ ہے کہ عقل ہمیں اشیا کا علم جزوی طور پر عطا کرتی ہے، براہِ راست نہیں عطا کرتی۔ اس کے برعکس وجدان کے ذریعے ہمیں حقیقت کا کلی علم حاصل ہو جاتا ہے۔ اور یہ علم سریع اور نفوذ کرنے والا ہوتا ہے۔ اقبال برگساں کے برخلاف، عقل کے کلیتہً نقیض نہیں ہیں، بلکہ زندگی کے معمولات میں اس

کے مخصوص وظیفے اور اس کی افادیت کو ایک حد تک تسلیم کرتے ہیں۔ وہ علم کی طرف افتاں و خیزاں بڑھتی ہے، اور حقیقت کو اس کے اجزائے ترکیبی میں تحلیل کر کے ان کا عرفان ہمیں بخشتی ہے۔ وجدان اس کے بالمقابل چشم زدن میں حقائق کے سینے میں اُتر کر ان کے سب راز تمام و کمال ہم پر منکشف کر دیتا ہے۔ جیسا کہ ابھی کہا گیا، برگساں نے عقل اور وجدان کے درمیان ایک نمایاں حد فاصل قائم کی ہے۔ وجدان اس کے نزدیک جبلت ہی کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے، یعنی جب یہ بے لوث اور خود شناس بن جائے، اور معروض کی توسیع کر سکے۔ عقل ہمیں میکانیکت (Mechanism) کی طرف لے جاتی ہے، اور وجدان تخلیقیت (Creativity) کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر زندگی میں ایک طرح کی ثنویت پائی جاتی ہے۔ جس نقطے پر ہم کھڑے ہیں وہ شعور کی بلندی کی طرف بھی نشان دہی کر سکتا ہے اور مادے کی پستی کی جانب بھی۔ اقبال اور برگساں دونوں زندگی کی نامیاتی قوت کو ایک انتہائی توانا موج سے تشبیہہ دیتے ہیں۔ یہ ایک سیل بے اماں ہے، جو مادے کے اوپر سے گزر جانا چاہتا ہے۔ لیکن مادہ اسے ایک بھنور (Vortex) میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اور برگساں کے خیال میں صرف انسانی شعور ہی مادے کو غرقِ آب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ تند و توانا موج مرکز سے چل کر مختلف سمتوں میں پھیل جاتی ہے۔ مرکز سے جدا ہو کر یہ دائرے پھیلتے پھیلتے بیرونی سطح (Periphery) تک پہنچ جاتے ہیں۔

داخلی تجربے کی ایک سطح وہ ہے، جہاں ہم انسانی زندگی کے اندرون میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اور ایسا کرنے کے لیے ہمیں وجدان کا سہارا لینا پڑتا ہے کیونکہ یہاں اعداد و شمار، تحلیل و تجزیے یا صنعت کاری (Fabrication) سے کام نہیں چلتا۔ موخر الذکر کی طرف رجحان عقل کے یہاں پایا جاتا ہے۔ یہاں نفوذِ سریع درکار ہوتا ہے۔ اقبال کی اصطلاحی زبان میں یہ اُس وقت ممکن ہے، جب موثر نفس (Efficient Ego) کے حالت تعطل میں ہونے کے سبب قدر آفرین خودی (Appreciative Ego) کے تفاعل کے لیے راستہ کھل جاتا ہے۔ اقبال نے اس طرف بار بار اشارہ کیا ہے کہ وجدانی یا باطنی تجربہ، چونکہ اس کا تعلق قلب یا فواد سے ہے، یعنی اس میں عقل کی نسبت جذبے یا احساس کی آمیزش ہوتی ہے، اس

لیے وہ ناقابلِ انتقال (Incommunicable) ہوتا ہے۔ جذبات کو مجردات کے مقابلے میں دوسروں تک پہنچانا زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ یہاں سروکار بیرونی مناظر کی اکائیوں سے نہیں ہوتا، یعنی ایسی اکائیوں سے جنھیں حواس ظاہری نے ترتیب دیا ہو۔ حواسی علم کے سلسلے میں ہم موضوع اور معروض یا عالم اور معلوم کو متعین اور مشخص کر سکتے ہیں۔ کیوں کہ ان دونوں کے اشتراک ہی سے یہ علم وجود میں آتا ہے۔ اور اسی سے منسلک ہوتا ہے۔ وجدانی تجربے میں نفس اور غیر نفس ایک دوسرے میں اس طور پر مدغم ہو جاتے ہیں، کہ ان میں تمیز کرنا مشکل ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر وجدانی تجربہ شعور کی وحدت کو جنم دیتا ہے اور اسی وحدت سے اپنے لیے بال و پر حاصل کرتا ہے۔ یہاں امتیاز اور تفریق دشوار بلکہ ناممکن ہے۔ اقبال اور برگساں کے خیالات میں بڑی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ اس کے باوجود ان کے درمیان اختلافات بھی لائق توجہ ہیں۔ برگساں کے یہاں جو ثنویت پائی جاتی ہے، اس کی بنیاد یہ ہے کہ اس نے مجرد عقل اور مادے کو ہمسر قرار دیا ہے۔ یہی مجرد عقل تخلیقی توانائی کے بے پناہ بہاؤ پر ضربیں لگاتی ہے، اور ان مضروبات سے مادّے کا انجماد وجود میں آتا ہے۔ اقبال اور برگساں دونوں کے نزدیک حقیقت مرادف ہے ایک فعال قوت نامیہ یا سرجوشِ حیات کے، جو زندگی کو اپنے شانوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ اسے آپ شعور کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ برگساں کی رائے یہ ہے کہ اس سرجوش کے اظہار کا ایک راستہ جو فطری اور آزادانہ ہے، وجدان کی طرف لے جاتا ہے، اور دوسرا جو قید، تاریکی یا احتباس سے متصف ہے، وہ ہمیں مجرد عقل کی بھول بھلیاں میں ڈھکیل دیتا ہے۔ اقبال عقل کی مخالفت اتنی شد و مد سے نہیں کرتے۔ ان کا موقف یہ ہے، کہ فکر، زندگی اور مقصد تینوں مل کر ایک عضوی کل کو جنم دیتے ہیں۔ بلاشبہ وجدان جن صداقتوں کی طرف اور جتنے سہل فطری اور سریع طریقے پر ہماری رہنمائی کرتا ہے، وہ عقل یا فکر کے بس کی بات نہیں۔ برگساں کے یہاں توانائی کی یہ لہر ایسی ہے جس کی رفتار یا منزلِ مقصود کے بارے میں کوئی پیشن گوئی نہیں کی جا سکتی۔ اس میں ہمیشگی کا عنصر پایا جاتا ہے اور اس کا استمرار مسلسل ہے۔ اسی لیے برگساں نے اسے دورانِ خالص (Pure Duration) کا نام دیا ہے۔ یہاں یہ اشارہ کر دینا غالباً بے محل نہ ہوگا کہ حقیقت کو ایک مسلسل گردش،

پیہم رفتار اور نامتناہی حرکت کے ہم معنی قرار دینے کا تصور سب سے پہلے ہمیں یونانی فلسفی (Heraclitus) کے یہاں ملتا ہے۔ اقبال نے "ساقی نامے" میں اس کے لیے "یم زندگی" کا شعری پیکر تراشا ہے۔ وہ اور برگساں دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ نئی نئی آرزوؤں اور مقاصد کا ابھرنا اور تخلیق کیا جانا زندگی کی توانائی اور اس کے وفور کی علامت ہے۔ اقبال نے بڑے پُرجوش انداز میں، جو ہمیں مشہور شاعر (Lucretius) کی یاد دلاتا ہے، اس امر کو نمایاں کیا ہے کہ یہ پوری کائنات، اس کے نقش و نگار اور اس کا زیر و بم دراصل اس "یم زندگی" ہی کے گوناگوں مظاہر ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی وضاحت کر دی ہے کہ اعادے (Recurrence) کا مطلب تکرار نہیں ہے۔ کیوں کہ تکرار سے ایک طرح کا باسی پن ظاہر ہوتا اور زندگی میں سکوت پیدا ہو جاتی ہے:

دمادم رواں ہے یم زندگی ہر اک شے سے پیدا رم زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موج دود
گراں گرچہ ہے صحبت آب و گل خوش آئی اسے محنت آب و گل
یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر مگر ہر کہیں بے چگوں بے نظیر
یہ عالم یہ بُت خانۂ شش جہات اسی نے تراشا ہے یہ سومنات
پسند اس کو تکرار کی خو نہیں کہ تو میں نہیں اور میں تو نہیں

برگساں کی نیت دراصل یہ تھی کہ ناقابلِ تسخیر اور مسلسل توانائی کے تصور کو پیش کر کے جس کی نہ حد بندی کی جا سکتی ہے اور نہ جس کے بارے میں پہلے سے کوئی حکم لگایا جا سکتا ہے۔ وہ بیک وقت میکانکیت (Mechanism) اور غائیت (Teleology) کے خلاف اپنی مہم کا آغاز کرے۔ اقبال کی تنقید اس نظریے پر یہ ہے کہ اس توانا لہر یا موج کو یکسر آزاد چھوڑ دینا یا متصور کر لینا خود ایک طرح سے میکانکیت کی طرف لے جاتا ہے۔ منزل، مقصد اور منہاج کی موجودگی کا احساس بہر صورت لازمی ہے۔ گو یہ مقصد ان دیکھا ہو، چاہے شعوری طور پر چاہے غیر شعوری طور پر۔ برگساں زندگی کے تسلسل کے لیے ماضی کے حال پر اثر انداز ہونے پر زور دیتا

ہے، اور یہ حافظے کے عمل کے ذریعے ہی ممکن ہے، جو ماضی کے طویل ہو جانے (Prolongation) سے عبارت ہے۔ تا آنکہ اس کا دخول حال میں پوری طرح ہو سکے۔ اقبال اس کے برعکس مستقبل پر بھی اسی قدر زور دیتے ہیں، کیونکہ ان کی رائے میں شعور کی وحدت کا ایک رُخ مستقبل کی طرف بھی ہوتا ہے اور مستقبل پہلے سے طے شدہ ضابطے کا پابند نہیں ہے، بلکہ یہ صرف ایک امکان کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

وجدان کا لفظ اقبال نے اپنی شاعری میں کہیں استعمال نہیں کیا، البتہ "فقر" اور "عشق" کی دو اصطلاحیں برابر مستعمل ہوئی ہیں۔ عقل کا لفظ اس کے برعکس اکثر آیا ہے۔ اسی طرح علم اور خرد بھی مرادفات کے طور پر ان کی شاعری میں ملتے ہیں "تصوف" کے عنوان سے "ضرب کلیم" میں اقبال نے کہا ہے:

یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

یہاں "شورشِ پنہاں" وجدانی تجربے ہی کے ہم معنی ہے۔ "فقر" سے مُراد محض استغناء اور دنیاوی معاملات سے بے رغبتی نہیں ہے، بلکہ وجدانی یا متصوفانہ تجربہ۔ علم اور 'فقر'، یا بہ الفاظ دیگر عقل اور وجدانی تجربے کے مابین امتیاز کو "بال جبریل" میں اس طرح ظاہر کیا گیا ہے:

علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ فقر ہے دانائے راہ
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

اسی فقر کو دو اور مختلف اصطلاحوں کے ذریعے، جو بھرپور معنویت رکھتی ہیں، 'بالِ جبریل' میں ایک دوسری جگہ اس طرح ظاہر کیا گیا ہے۔

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی
ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی

حیرت بھی دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک وہ جو ذکاوت کے پندار (Concupiscence of Wit =) سے پیدا ہوتی ہے، اور جو جہل سے مرکب ہے، اور دوسری وہ

جسے صحیح معنوں میں عرفان کے ہم معنی قرار دیا جاسکتا ہے:

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

اس طرح عشق سے مُراد شدید جذبہ یا جذباتیت نہیں ہے، بلکہ ایک ایسا داعیۂ روح، جو بلا واسطہ (Immediate) بھی ہے اور غیر خطاکار (Infallible) بھی، یہ اصطلاح اقبال نے مرشدِ رومی سے لی ہے۔ فی الاصل یہ ایک تخلیقی قوت ہے، جو حیات کی ہر سطح پر سرگرم عمل ہے اور برگساں کے الفاظ میں جس طرح مادّے کی برتری ہمیں میکانکی اندازِ نظر فراہم کرتی ہے، وجدان یا عشق کا جھکاؤ ایک طرح کی عضویت یا Organicism کی طرف ہے۔ اسی عشق کے متعلق اقبال نے کہا ہے۔

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحرگاہی کا نم

رومی کے لیے عشق ایک آفاقی (Cosmic) قوت ہے، جو نمو، ارتباط اور انضمام (Assimilation) پیدا کرتی ہے۔ یہی حیات کے ارتقاء کی بھی ذمہ دار ہے اور مندرجہ بالا دو اشعار میں اقبال کا نقطۂ نظر یہی معلوم ہوتا ہے۔ "مسجدِ قرطبہ" میں جو فکری اور فنی دونوں لحاظ سے اقبال کا سب سے زیادہ قابلِ فخر کارنامہ ہے، وجدان یا عشق کی ہمہ گیری، اس کی تخلیقی قوت اور اس کے بے پایاں اور پُر اسرار امکانات کو مندرجہ ذیل چار اشعار میں انتہائی بلیغ اور معنی خیز انداز میں اس طرح پیش کیا ہے:

عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفےٰ!
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہہِ حرم، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل، اس کے ہزاروں مقام

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

اقبال منفی تصوّف کے قائل نہیں تھے۔ یعنی ایسے تصوّف کے جو حقائقِ حیات سے آنکھیں چرانے کی طرف مائل کرے۔ تصوّف کی بنیاد بلاشبہ داخلی تجربے پر ہے، اور روح کی تمام توانائیوں کو چشم زدن ایک نقطۂ ارتکاز (Focal Point) پر مجتمع کر دینے پر۔ اور ان دونوں پر انہیں پورا اعتماد تھا۔ اقبال کے ذہن میں برابر یہ بات رہی کہ تصوّف کو ایک ادارے کی شکل دیدینے سے عمل کی صلاحیتیں اور امکانات بُری طرح مجروح ہو سکتے ہیں۔ اسی لیے داخلی تجربے کو ہم ملی زندگی کے لیے اساس نہیں بنا سکتے۔ اس کے لیے قانون کی اہمیت بھی اسی قدر ہے جتنی انفرادی یا نجی تجربے کی، چاہے وہ کتنا ہی شدید، سریع الاثر اور تند و تیز کیوں نہ ہو۔ اقبال اس امر کو تسلیم کرتے ہیں کہ باطنی تجربہ، حقیقت کی تلاش کے سلسلے میں ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ ناقابلِ انتقال اس اعتبار سے کہا جا سکتا ہے، کہ زبان کی اپنی نارسائیاں ہیں، اور چاہے حرف وصوت کی کتنی ہی مرتعش، مہذّب اور سوفسطائی (Sophisticated) شکلوں پر ہمیں دسترس حاصل ہو، داخلی تجربے کے خدوخال کو بعینہٖ متشکل کر دینا خاصا دشوار کام ہے۔ اقبال نے باطنی تجربے کی ان تمام خصوصیات کی طرف یعنی اس کا بلاواسطہ ہونا غیر انتقال پذیر ہونا، نفس اور غیر نفس کے آپس میں مدغم ہو جانے کی وجہ سے اس کا ناقابل تجزیہ ہونا، ہماری توجہ اپنے خطبات میں دلائی ہے۔ باطنی تجربے کا تصور وجدان کی وساطت کے بغیر کرنا مشکل ہے۔ اس طرح اگر یہ تسلیم کر لیا جائے، کہ نفسیاتی قوتوں (Psychic Powers) میں اضافہ ممکن ہے۔ یا زندگی کی ایک سے زیادہ ابعاد (Dimensions) متصور ہیں، تو علم حاصل کرنے کے وسائل میں، حواس اور عقل کے علاوہ، وجدان کو بھی شمار کرنا پڑے گا۔ تصوّف کی بحث کے سلسلے میں یا باطنی تجربے کے ذیل میں یہ بات بار بار کہی جا چکی ہے کہ اس کا مقصد کسی ایسی عظیم قوت سے، جو تمام اشیاء کا ماخذ اور مبداء ہے، ربط قائم کرنا ہے اور اس نفس کے خول سے باہر نکلنا جس میں ہم روزمرہ کی زندگی میں عموماً مقید رہتے ہیں، یا بہ الفاظِ دیگر اس نفس کی ایک طرح سے توسیع کرنا۔ اس قوت کے لیے ہم خدا یا حقیقتِ مطلق یا حق الحقائق

کی اصطلاحیں استعمال کرتے رہے ہیں۔ ان سب کا منشا ایک ہی ہے۔ یعنی باطنی تجربے کا مقصود النفس و آفاق کی کنہ تک پہنچنا ہے یا کسی ایسی ہستی سے ارتباط پیدا کرنا، جو ہمارے وجود اور پوری کائنات کا احاطہ کیے ہوتے ہے، ایسا وجود اور ایسی کائنات جو بظاہر زمان و مکان کی پابندیوں میں اسیر اور محدود ہے۔

اس سے پہلے یہ کہا جا چکا ہے کہ وجدان ایک نقطۂ نظر بھی ہے اور ایک وسیلہ بھی اور یہ اقبال کے فلسفیانہ نظام کا ایک مرکزی یا اشارتی (Symbolic) محور ہے۔ یہ بھی ابھی کہا گیا، کہ متصوفانہ یا داخلی تجربے کا مقصد بالآخر حقیقت مطلقہ سے ربط قائم کرنا ہے۔ اقبال کے فکری نظام میں اس کی ایک مخصوص صورت سامنے آتی ہے۔ ان کے لیے وہ تخلیقی توانائی جسے برگساں نے Elan Vital کا نام دیا ہے، کوئی بے بصر اور بھٹکتی ہوئی قوت نہیں ہے، بلکہ زمان و مکان سے وابستہ ہوتے کے باوجود عقلی طور پر راجع (Rationally Directed) آزاد قوت ارادی ہے، جسے انائے مطلق (Ultimate Ego) کے نام سے منسوب کیا گیا ہے۔ اقبال نفس یا انا کو اس کے پامال اور مروّجہ مفہوم میں استعمال نہیں کرتے، بلکہ اسے ہر طرح کے محرکات، آدرشوں اور توانائیوں کا مرکز یا ایک موناد (Monad) تصور کرتے ہیں۔ انائے مطلق، کمال محض کے مرادف نہیں ہے، اگرچہ کمال (Perfection) کا لفظ ہم اسے اپنے تئیں قابل فہم بنانے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ کمال ایک طرح کے سکون و انجماد یعنی Stasis پر منتج ہوتا ہے۔ اقبال کا کہنا یہ ہے کہ مطلق تخلیقی قوت ارادی اپنی عضوی کلیت (Organic Wholeness) ہی میں سے اپنے مسلسل عمل افزائش کے لیے راہ نکالتی ہے۔ اقبال کے الفاظ یہ ہیں:

God's Infinity is intensive, not extensive.

انائے مطلق نے، جو اقبال کی رائے میں آخری حقیقت کے مرادف ہے۔ اپنے آپ کو مختلف اناؤں میں منقسم کر دیا ہے اور اس سے انائے محدود (Finite Ego) کا تصور پیدا ہوتا ہے اب اگر یہ مکانی، زمانی (Spatio — temporal) کائنات سے وابستہ ہے، تو ان دونوں اکائیوں یعنی زمان و مکان

کی حقیقت کیا ہے؟ اقبال اپنے اُستاد پروفیسر میگڑ یگرٹ کی رائے کے خلاف اور اسلامی فلسفے کی روایت کے مطابق زمان کی اصلیت کے قائل ہیں، زمان کا ایک تصور تو وہ ہے، جس کے لیے اقبال نے برابر سلسلہ واری وقت Serial Time کی اصطلاح استعمال کی ہے، جو ریاضیاتی ہے، اور جو مرکب ہے ماضی، حال اور مستقبل کے باہم پیوستہ نقطوں سے۔ برگساں کی رائے کے مطابق یہ متجانس (Homogeneous) تبدیلیوں یا آنات کی عکاسی کرتا ہے اور اس پر مقداری ناپ تول Quantitative Measurement کا اصول منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بالمقابل وہ وقت ہے، جو مختلف الاوضاع (Heterogeneous) عناصر سے ممزوج ہے، اور جس کا تعین گھڑی کا مرہون منت نہیں ہے۔ اقبال نے اپنی نظم "زمانہ" میں اسی وقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

مرے خم و پیچ کو نجومی کی آنکھ پہچانتی نہیں ہے!
ہدف سے بیگانہ تیر اس کا نظر نہیں جس کی عارفانہ

یہ عارفانہ نظر، جس وقت کا ادراک کرنے کے لیے ضروری ہے، اسے اقبال نے الوہی وقت (Divine Time) کا نام دیا ہے۔ اس میں تبدیلی ہے لیکن غیر مسلسل (Non-Successional) اور ریاضیاتی وقت اسی غیر مسلسل تبدیلی کو ناپنے کا ایک وسیلہ ہے۔ "ضرب کلیم" میں اسے "ام الکتاب" کہا گیا ہے اور خطبات میں اس کی نشان دہی اس طرح کی گئی ہے کہ اس میں تاریخ کا پورا عمل علت و معلول کے تسلسل سے آزاد ہو کر جاودانی بن جاتا ہے۔ زمان کے بارے میں جس طرح برگساں مختلف الاوضاعی (Heterogeneous) عنصر کو تسلیم کرتے ہیں، اسی طرح مکان کے بارے میں اقبال بھی اس کی انحنائیت Curvature کی طرف اشارہ کیے بغیر نہیں رہتے:

کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

یہ خیال اقلیدسی سپاٹ پن (Flatness) کے بالکل برعکس ہے

مکان کے متعلق اقبال آئن اسٹائن کی اس رائے سے متفق ہیں کہ یہ کوئی معروضی (Objective) وجود نہیں رکھتا، بلکہ ادراکِ حقیقت کا ایک طریقۂ کار (Mode) ہے۔ دونوں کے لیے نیوٹن کے مطلق مکان (Absolute Space) میں یقین قابلِ قبول نہیں ہے۔ مکان کا تصوّر اضافی اس لیے ہے کیوں کہ اشیا کا وجود مشاہدہ کرنے والے کے نقطۂ استقرار، جہت اور رفتار میں تبدیلی کی مناسبت سے بدلتا رہتا ہے۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنی شہرۂ آفاق نظم ملٹن (Milton) میں آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافیت کی ترویج سے کئی صدیاں قبل یہی نقطۂ نظر پیش کیا تھا۔ آئن اسٹائن پر اقبال کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس نے زمان کو بھی مکان ہی کی ایک جہت کے طور پر پیش کیا ہے۔

اقبال نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ زمان و مکان کے سلسلے میں عمومی تصوّرات فکر کی آفرنیش کہے جا سکتے ہیں، یعنی انائے مطلق کی تخلیقی فعالیت کو اپنے لیے قابلِ فہم بنانے کی غرض سے ہم نے انھیں وضع کیا ہے۔ لیکن دراصل زمان و مکان ابدیت یا انائے مطلق کے مقابلے میں وجود بالذات نہیں کہے جا سکتے۔ اس امر میں یقین رکھنا وہ فریب ہے، جس میں خرد نے ہمیں مبتلا کر رکھا ہے۔

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری
نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الا اللہ

برگساں زمانِ خالص کے تصوّر سے اس حد تک وابستہ ہے، کہ وہ اسے نفس کی تخلیق سے مقدم مانتا ہے اقبال کے یہاں بھی تقدیم انائے مطلق ہی کو حاصل ہے انائے مطلق اور زمانِ حقیقی یا الوہی وقت دراصل ایک ہی شے کے دو نام ہیں، اور قرآن حکیم کا بھی یہی عقیدہ ہے۔ البتہ انائے محدود کا جہاں تک تعلق ہے، وہ بلاشبہ وقت کے گرداب ہی میں اپنے آپ کو ظاہر کرتا اور مرتب کرتا ہے۔ اسی نفس یا خودی کے بارے میں "ساقی نامہ"، میں اقبال نے کہا ہے۔

زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی

اقبال نے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ تقدیر سے مراد کسی طرح کی پابندی یا انفعالیت

نہیں ہے، اس معنی میں کہ انسانی اعمال کے نتائج اور ثمرات پہلے سے متعین ہیں، بلکہ تقدیر دراصل وقت ہی کے مرادف ہے، لیکن وقت یا زماں اپنے امکانات کے واضح ہونے سے قبل۔ گو یہ صحیح ہے کہ یہ امکانات انائے مطلق کی عضویاتی کلیت (Organic Wholeness) کے ادراک میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ کیونکہ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، دونوں کے درمیان کوئی حد فاصل موجود نہیں ہے۔

اقبال کے فکری نظام میں وجدان کا وظیفہ خود ان ہی کے الفاظ میں اس مرکزیاتی انا یعنی Centralizing Ego کا ادراک ہے، جو پوری کائنات کا محور ہے۔ اس ادراک کے حصول سے عقل و خرد قاصر ہیں۔ کیوں کہ ان کی تگ و تاز ظن و تخمین کی پابند ہے۔ کائنات کی محدود وسعتیں زمان و مکان کو محیط ہیں۔ لیکن زمان و مکان سے ماورا، دورانِ خالص یا ابدیت کا دور دورہ ہے۔ اقبال کے خیال میں انائے محدود کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ وہ انائے مطلق کا ادراک بھی حاصل کرے اور اس میں مدغم ہوئے بغیر اس کے آئینے میں اپنے خد و خال کو ڈھالنے کی کوشش بھی کرے۔ یہ مقصد تصوّف کے طریقۂ کار سے ذرا مختلف ہے۔ کیوں کہ وہاں مکمل ہم آہنگی مطمح نظر ہے۔ اور یہاں انفرادیت کا باقی رکھنا ضروری۔ ابن اعرابی کے الفاظ میں خدا مجرد خیال (Concept) نہیں ہے، بلکہ حسی یا باطنی مدرک یعنی Percept ہے۔ اقبال نے بھی اسے مشخص (Personalized) ہی تصور کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں وحدتِ وجود یعنی Monism پر زور نہیں ہے، اور صوفیاء کے مسلک کے برعکس اقبال، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا وقت کی اصلیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ اسی لیے انائے مطلق اور انائے محدود کے درمیان ربط و اتصال کی نوعیت ان کے یہاں منفرد ہے۔

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ

اس ربط کو متعین کرنے کا ذریعہ عشق یا داعیۂ روح ہے۔ عشق اور وجدان، جیسا کہ اشارہ کیا جا چکا ہے، اقبال کے یہاں ہم معنی الفاظ ہیں۔ اسی عشق کے نغمے اقبال نے اپنے کلام میں نت نئے انداز سے الاپے ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عشق کے مروجہ مفہوم سے

اس کا کوئی علاقہ نہیں۔ یہ عقل وخرد سے فزوں تر ہے، جو مجردات، تعیمات اور وسیع ترین اطلاق رکھنے والے مفروضات یعنی Universals سے سروکار رکھتی ہے اور صرف اشیا کی صفات کو مرکزِ نگاہ بنا سکتی ہے۔ تماشائے ذات اس کے حلقۂ اختیار سے باہر ہے۔

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات
علم مقامِ صفات، عشق تماشائے ذات
عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات
علم ہے پیدا سوال، عشق ہے پنہاں جواب

اسی لیے سائنسی اکتسابات کے میدان میں عقل وخرد کی رہنمائی اور پیش رفت کو تسلیم کرنے کے باوجود اقبال "مقامِ خرد" سے گزر جانا چاہتے ہیں۔ کیونکہ عقل کے مصالحانہ اور ہم آہنگانہ (Harmonizing) رول کو بجا طور پر اہمیت دینے کے باوصف حقیقی علم محض ان کارناموں تک محدود نہیں کیا جا سکتا، جن کی صرف حواس کے ذریعے تصدیق کی جا سکے۔ علم کے مآخذ حواس، فطرت کائنات اور تاریخ یقینی طور پر ہیں۔ لیکن ان سے ماوراء وہ باطنی تجربہ بھی ہے، جو شعر و ادب اور مذہب کے درمیان قدرِ مشترک کی حیثیت سے اپنی ایک معنویت رکھتا ہے اور تصوف دراصل مذہبی محرک ہی کی ایک مخصوص شکل ہے۔ "بالِ جبریل" کی ایک رباعی میں اس باطنی تجربے کی فوقیت اقبال نے انتہائی خوبی کے ساتھ اس طرح بتائی ہے۔

خرد سے راہ رو روشن بصر ہے
خرد کیا ہے؟ چراغِ رہگذر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا
چراغِ رہگذر کو کیا خبر ہے

اقبال کے ہاں تصوّرات کی شاعری

عام طور پر یہ تسلیم کیا گیا ہے اور اس مفروضے میں بڑی حد تک صداقت بھی ہے کہ شاعری دراصل تجربے کی تجسیم (Incarnation) کا عمل ہے۔ یعنی شاعری میں ہمیں وہ تجربہ ملتا ہے، جسے محسوس کیا گیا ہو، اور تجسیم کے اس عمل میں اس کی ندرت، اختصاصیت اور معنویت نہ صرف برقرار رہے، بلکہ نمایاں طور سامنے آسکے۔ ایسی تجسیم کے لیے جو فنی وسائل کام میں لائے جاتے ہیں، ان میں استعارہ، پیکر نگاری اور اسطور سازی سب کی کارفرمائی ملتی ہے۔ یہ سب تجربے کی ترسیل اور اس کے ابلاغ میں بھی مدد دیتے ہیں اور اس کی جسمانیت کو بھی محفوظ رکھتے ہیں۔ علامت نگاری اور اسطور سازی کی مدد سے بالخصوص اس عنصری تجربے کی حدیں وسیع کی جاسکتی ہیں اور ان میں تہ در تہ پھیلاؤ پیدا کیا جاسکتا ہے، جس سے فن کار اپنی مہم کا آغاز کرتا ہے۔ یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ نثری یا سائنٹفک بیان اور شاعری کے طریقۂ کار میں جو فرق ہے، وہ یہی کہ اوّل الذکر کے ذیل میں ہمارا مقصد محض اطلاع کا فراہم کرنا ہوتا ہے، اور اس میں بیان کی قطعیت اور وضاحت پائی جاتی ہے، موخرالذکر میں ہمارا سروکار بیش از بیش اقدار کے انعکاس اور ان کی پیش کش سے ہوتا ہے۔ یعنی اس حقیقت کے سلسلے میں جو وابستگیوں (Interrelations) کا ایک تانا بانا ہے، اپنے رویّوں (Attitudes) کو دوسروں تک پہنچانا۔ اس کی افہام و تفہیم کے لیے ہمیں ایک نظامِ اقدار کا سہارا لینا پڑتا ہے، اور یہاں ابلاغ کا عمل مبہم، پرپیچ اور منحنی ہوتا ہے۔ پیکر نگاری یا محاکات کے وسیلے سے ہم اشیا یا تجربات کو متشکل کردیتے ہیں، تاکہ ان کی شفافیت (Transparency) نمایاں ہوجائے۔ لیکن علامت نگاری اور اسطور سازی کو کام میں لاکر ہم نہ صرف تجربات کو وقیع بناتے ہیں، بلکہ ان کی اندرونی تہوں کی توسیع بھی کردیتے ہیں۔ یہی حال اس زبان کا ہے،

جو شعری تجسیم کے مقصد کے حصول کے لیے وضع کی جاتی ہے۔ نثر میں الفاظ ایک محدود مفہوم کے حامل ہوتے ہیں، جو بندھا ٹکا، کارآمد اور متعین ہوتا ہے۔ شاعری میں وہ ذو معنی (Plurisignative) ہوتے ہیں۔ اور ان کے مفاہیم اور اشارے ہمہ جہتی (Multiple) اور دور رس ہوتے ہیں۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ تصوراتی اکائی یعنی Concept اور شعری پیکر یعنی Poetic Image کے درمیان ایک تضاد اور بُعد پایا جاتا ہے، اور یہ کہ شاعری کا فکر سے نہ کوئی گہرا تعلق ہے، اور نہ ہونا چاہیے، یا اگر کسی فن پارے کی تہہ میں تصوّرات موجود بھی ہوں، یا اس کے لیے نقطۂ آغاز کا کام بھی کرتے ہوں، تب بھی فنی حکمتِ عملی (Artistic strategy) کا تقاضا یہی ہے کہ فن کار ہمیں ان تصوّرات یا فکری اکائیوں کے حسّی متبادلات (Sensuous equivalents) سے روشناس کرائے۔

اس نظریہ میں بڑی حد تک سچائی پائی جاتی ہے۔ لیکن یہ ایک ادھوری سچّائی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کی دو مثنویوں "اسرارِ خودی" اور "رموزِ بےخودی" کے بارے میں اگر غور کیا جائے، تو یہ نتیجہ نکالنا نامناسب نہ ہوگا، کہ ان دونوں نظموں میں ہمیں ایک برہنہ تصوّراتی ڈھانچہ ملتا ہے جو گوشت و پوست سے بڑی حد تک عاری نظر آتا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں شعری تخلیق نہیں، بلکہ منظوم تخلیق ہیں۔ ان کی اہمیت زیادہ تر اس بنا پر ہے کہ ان کے ذریعے ہمیں اقبال کے ان اساسی تصوّرات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، جو زیادہ شرح و بسط فلسفیانہ قطعیت اور جامعیت کے ساتھ ان کے انگریزی خطبات میں بیان کیے گئے ہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک نظریاتی چوکھٹا (Ideational framework.) فراہم کرتی ہیں۔ ان میں جہاں جہاں پیکر نگاری کا استعمال کیا گیا ہے، وہ توضیحی یعنی illustrative ہے۔ تفاعلی یعنی functional نہیں۔

اس کے برعکس یہی تصوّرات جب "بالِ جبریل" کی نظموں اور غزلوں یا "بالِ جبریل" اور "ارمغانِ حجاز" کی غزلیات اور رباعیات میں مکمل شعری تجسیم حاصل کرتے ہیں، تو ان کی گہرائی ان کی ایمائیت اور شعری رمزیت کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ کیونکہ موخرالذکر مجموعوں میں مثنویوں کی بہ نسبت، ان تصوّرات میں ایک ترفع اور اختصاصیت (Particu-larity) پیدا ہو جاتی ہے۔ یا ایک طرح کی منفردیت (Singularity)

جس کی وجہ سے وہ ادراک کی گرفت میں بآسانی آسکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا تلخیص کیا جانے والا عنصر (Paraphrasable Content) یہاں غائب ہوجاتا ہے اور وہ منطقی حدود سے متجاوز یا ماورا، ہوکر شعری احساس کی کائنات میں داخل ہوجاتے ہیں۔

اوپر جو کچھ کہا گیا، اس میں ایک استثنائی صورت بھی نکلتی ہے۔ ایسی پوری نظموں یا نظموں میں جستہ جستہ تراشوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ جہاں یا تو تصوّر اور شعری پیکر بیک وقت موجود ہیں اور ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں، یا جہاں پیکر نگاری سے کم سے کم یا بالکل کام نہیں لیا گیا اور محض تصوّرات پر مکمّل دسترس کے ذریعے شعری تخلیق کا جادو جگایا گیا ہے۔ ایسی شاعری میں تصوّرات کو صرف نظم نہیں کیا جاتا، جیسا کہ "اسرارِ خودی" اور رموزِ بے خودی" میں بے جان اور پھیکے انداز سے کیا گیا ہے۔ بلکہ ان تصوّرات کو تجربے کے انضباط (Order-ing of Experience) کے لیے برتا جاتا ہے۔ اور اس طرح کی شاعری جو بظاہر غیر پیکری (Imageless) معلوم ہوتی ہے، اکثر عظیم شاعری کی حدوں کو چھونے لگتی ہے۔ یہاں تصوّرات اپنی خنکی اور کڑا پن (Rigidity) کو برقرار نہیں رکھ سکتے ان کا جلال اور شکوہ، جو شاعر کے دستِ تصرّف میں پہنچنے کے بعد اندر سے اُبھرتا ہے، خود شاعری کے جمال کی تخلیق میں ممد ہوتا ہے۔ اور یہی اس کے جواز (Validity) کو ناپنے کا پیمانہ ہے۔ یہاں تصوّر یا فکر سے زیادہ عمل تفکر اہم بن جاتا ہے، اور ایسی شاعری میں جو جھنکار ہمیں ملتی ہے، اس کا پیکر نگاری سے کوئی واضح اور برملا واسطہ نہیں ہوتا۔ دراصل شاعری کی کوئی ایک ہمہ گیر اور جامع تعریف ذرا مشکل ہے اور اس کے بے شمار اور متنوع شیون اور ان گنت کیفیات کی حدبندی نہیں کی جاسکتی۔ شاعری کے متعلق یہ عام خیال گمراہ کن ہے کہ وہ صرف ہمارے حواس کو اپیل کرتی ہے۔ حواس کو اپیل کرنے کے پہلو بہ پہلو وہ ہماری فکر کو مہمیز بھی کرتی ہے، گو یہ فکر خالص منطقی نہیں ہوتا۔ اقبال کے ہاں ایسی شاعری کی، جس میں تصوّر اور پیکر شعری کا تعامل (Interplay) صاف طور سے نظر آئے، بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ ان کے اوّلین اردو مجموعۂ کلام "بانگ درا" میں ایک اہم نظم، جس کا ذکر شاذ ہی کیا گیا ہے، " ارتقا" کے عنوان سے ہے۔ اس موضوع پر جستہ جستہ اشعار انتہائی فکر انگیز انداز میں " بالِ جبرئیل" اور " پیامِ مشرق" دونوں میں ملتے ہیں۔ لیکن اس خاص نظم میں اقبال نے متضادات (Opposites) کے باہمی ردِّ عمل سے ایک نئی

حقیقت کے اُبھرنے کو بڑی خوبی اور ایجاز بیان کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چنانچہ یہ اشعار دیکھیے :-

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی جفا طلبی
سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی
کشاکشِ زم و گرما تپ و تراش و خراش
ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی
مقامِ بست و شکست و فشار و سوز و کشید
میانِ قطرۂ نیساں و آتشِ عنبی
اسی کشاکشِ پیہم سے زندہ ہیں اقوام
یہی ہے رازِ تب و تابِ ملّتِ عربی

یہاں نظم کا فنی در و بست خاص طور پر قابلِ لحاظ ہے۔ اس میں جو غیر معمولی زمزمہ (Lilt) ہے، جو صوتی آہنگ ہے، وہ خود اس کے مرکزی تصور کے تابع ہے، اس تصور کے کہ کشمکش اور تناؤ (Tension) جو دو متخالف اکائیوں یا حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کے درمیان پایا جاتا ہے، زندگی کی ہر ہر سطح پر قابلِ مشاہدہ ہے۔ زندگی اپنی اصل کے اعتبار سے ایک نامیاتی، نمو پذیر اور منقلب حقیقت ہے کوئی منجمد اکائی نہیں۔ "چراغ مصطفوی" اور "شرار بولہبی" خیر اور شر کی ان قوتوں کا اشاریہ ہیں جو ایک دوسرے سے متصادم اور برسرِ پیکار رہتی ہیں، اور کائنات کے وجود میں پیوست ہیں۔ پہلے دوسرے اور چھٹے شعر میں ہمیں اس حقیقت کا بڑی حد تک معروضی بیان ملتا ہے۔ تیسرے، چوتھے اور پانچویں شعر میں اس کے حسّی متبادلات "کشاکشِ زم و گرما، تپ و تراش و خراش" اور "مقامِ بست و شکست و فشار و سوز و کشید" میں متضاد قوتوں کے باہمی ٹکراؤ اور جدلیات (Dialectics) کے اس عمل کو جو زندگی

کے نقش ہائے رنگ رنگ میں اپنا ظہور کرتا ہے، افعال مختلفہ کی مدد سے ایک مرئی شکل دی گئی ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کے اضطراب، تغیر پذیری سے پیوستہ جد وجہد، اور باہمی تخلیقی پیکار کے آثار صاف نظر آتے ہیں۔ "کشاکشِ مبہم" کی ترکیب جو چھٹے شعر میں لائی گئی ہے، ارتقاء کے تصور کے ساتھ جزو لاینفک کی حیثیت سے وابستہ ہے۔ یہاں محاکات کا عمل کچھ ایسا ڈھیل نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوصف ایک مجرد تصور کو اس طرح پیش کیا گیا ہے اور صوتی اتار چڑھاؤ کو ایسا قابو میں رکھا گیا ہے کہ یہ تصور نہ صرف شعور پر حاوی ہو جاتا ہے بلکہ اس سے شعریت کی لو بھبک اٹھتی ہے۔

اقبال کی شاہکار نظم "مسجد قرطبہ" کا افتتاحی بند ان کی پوری شاعری میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل اشعار توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا • باطن و ظاہر فنا

نقش کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

اس بند کو ایک لسانیاتی کارنامہ سمجھنا بے محل نہ ہوگا، کیونکہ یہاں تصورات یعنی Con-cepts کی تخلیق کی گئی ہے، اور ان کے ربط باہمی سے نظم کا ڈھانچہ تیار کیا گیا ہے۔ "سلسلۂ روز و شب" کے ٹکڑے کی تکرار سے نہ صرف آہنگ شعری کو ترفع بخشا گیا ہے بلکہ یہ مرکزی اشارہ تفکر کا محور بن جاتا ہے۔ روز و شب کا پیہم تسلسل وقت کی صورت گری کرتا ہے۔ زندگی حادثات کا ایک تانا بانا ہے۔ جیسے وقت کے لمحات ہی بنتے ہیں۔ وقت ہی کے توسط سے ذات اور صفات، جو انسانی شخصیت کے دو بنیادی رُخ ہیں، نمو پاتے اور ممیز کیے جاتے ہیں۔ سلسلے داری وقت اور دوران محض ایک دوسرے سے مربوط و منسلک ہیں۔ اس رشتے کے بالمقابل ہی ذات کے تمام مستتر امکانات ظہور میں آتے ہیں۔ اور اسی سے وہ دوام یا ہمیشگی اخذ کرتے ہیں۔ "سلسلۂ روز و شب" کو بجا طور پر صیرفیٔ کائنات کہا گیا ہے؛ کیونکہ اس کے ذریعے انسانی اعمال کے خوب و زشت کو پرکھا جا سکتا ہے۔ وقت ایک سیل بے اماں ہے، مسلسل گردش میں رہنے والا ایک دھارا ہے، جس کے کناروں کا پتا نہیں، یہ ازل سے ابد تک ہر شے کو محیط ہے۔ اس کی مختلف النوع اکائیوں کے مابین، جو میکانکی تجزیے کی روشنی میں متعین کی گئی ہیں، فی الحقیقت تمیز، تفریق اور تخصیص نہ ممکن ہے اور نہ ضروری۔ وقت کے ان گریز پا لمحات سے فنا، عدم اور بے ثباتی کے تاثرات بھی ہم رشتہ ہیں۔ لیکن وقت محض کلینڈر کا پابند نہیں۔ اس کی اساسیت (Ultimacy) کو جو شے متعین کرتی ہے وہ ابدیت کا تصور ہے، جو انسانی شعور میں منعکس ہوتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر مغاٹی، ایس، ایلیٹ کے معرکہ آرا کارنامے Four Quartets کے پہلے حصّے Burnt Norton کے ابتدائی اشعار حافظے میں تازہ ہو جاتے ہیں:-

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

اس پورے تراشے کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نیوٹن کے ریاضیاتی تصورِ زماں کی تکذیب اور اس کے ابطال کا ایک شعری بیان ہے۔ اس میں وقت کی اکائیوں کے باہمی ادغام (Interfusion) اور انضمام (Assimilation) پر بھی زور دیا گیا ہے اور ان کے تسلسل پر بھی۔ ماضی شعور کی گرفت سے باہر چلا جاتا ہے، اور مستقبل کا وجود قیاس کی دنیا میں ہوتا ہے۔ گو ماضی اور مستقبل کے درمیان نقطۂ اتصال حال ہی کا لمحہ فراہم کرتا ہے۔ لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں تراشوں میں ہمیں اقبال اور ایلیٹ کے نظریۂ زماں سے بہ حیثیت ایک منطقی قضیے (Logical Proposition) کے زیادہ سروکار نہیں۔
واقعہ یہ ہے کہ اقبال اور ایلیٹ، دونوں کے لیے شاعری ایک ذہنی فن ہے، اور کم از کم ان تراشوں میں ان کا واسطہ اس حسّی محرک سے نہیں ہے، جو زندگی کے معروضی تجربے سے اخذ کی گئی ہو۔ اسی لیے یہاں کسی حسّی پیکر کا استعمال نہیں کیا گیا، اور نہ وہ متبادلات پیش کیے گئے جنہیں حسیات سے متعلق کیا جا سکے؛ جیسا کہ شاعری میں عموماً کیا جاتا ہے۔ یہاں تصوّرات کو محض نظم ہی نہیں کیا گیا۔ لیکن اس کے باوجود یہ دونوں تراشے نہایت اعلیٰ درجے کی شاعری کا نمونہ ہیں۔ یہاں تصوّرات سے زیادہ فکری عمل اہم ہے۔ اور یہ ہماری شعری حس کو بغایت اپیل کرتا ہے۔ یہاں کوئی ایسے مقدمات (Postulates) پیش نہیں کیے گئے، جن کی منطقی توجیہہ کرنا لازمی ہو۔ لیکن وہ چند تصوّرات جن پر ان تراشوں کی اساس رکھی گئی ہے، ایک دوسرے کے ساتھ خلاّقانہ ربط رکھتے ہیں۔ اور ایک دوسرے کے بالمقابل رکھے جانے (Juxtaposition) کی وجہ سے نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ان کی لسانیاتی تنظیم میں کوئی غیر معمولی اُلٹ پھیر نہیں ہے اور نہ نحوی ترتیب میں بہت زبردست کھانچے (gaps) اور نہ غیر تسلسل (Discontinuous)

کا کوئی عنصر، جو اجنبی نظر آتا ہو۔ اس کے باوجود ان کی تجریدیت (Abstractionism) بڑی حد تک دور ہو گئی ہے۔ اور وہ نیم فکری اکائیوں (Quasi — Concepts) میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ مختلف مصرعوں کی ترتیب سے یہاں جو لے پیدا ہو رہی ہے، اس میں ایک طرح کی علویت (Exaltation) پائی جاتی ہے۔ باوجودیکہ ان دونوں تراشوں میں تجریدات (Abstractions) کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں شعری اظہاریت (Poetic Expressiveness) کی سطح خاصی بلند ہے۔ "ضربِ کلیم" کے شروع میں ایک نظم لا الٰہ الا اللہ کے عنوان سے ہے، جو درج ذیل کی جاتی ہے:

خودی کا سرِّ نہاں لا الٰہ الا اللہ
خودی ہے تیغ فساں لا الٰہ الا اللہ
یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا الٰہ الا اللہ
کیا ہے تو نے متاعِ غرور کا سودا
فریبِ سود و زیاں لا الٰہ الا اللہ
یہ مال و دولتِ دنیا یہ رشتہ و پیوند
بُتانِ وہم و گماں لا الٰہ الا اللہ
خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری
نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الا اللہ
یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں لا الٰہ الا اللہ
اگرچہ بُت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں لا الٰہ الا اللہ

یہ نظم فنی ایجاز و ارتکاز کی ایک دل نشین اور قابلِ قدر مثال ہے۔ اس کے قلب میں جو تصورات ہیں، وہ ہیں انائے محدود اور انائے مطلق کے مابین نسبت، انائے محدود کا فطری کائنات سے رشتہ، اور ان اوہام یعنی تجریدات و قیاسات کے جال، جن میں ذہنِ انسانی حقیقت کا

صحیح ادراک نہ رکھنے کی وجہ سے برابر گرفتار رہتا ہے۔ انائے مطلق دراصل مصدر اور سرچشمہ ہے ان محدود اناؤں کا، جن میں اس نے اپنے آپ کو منقسم کر دیا ہے۔ زمان و مکان حقیقی تو یقیناً ہیں، مگر انھیں قطعیت حاصل نہیں۔ یہ وہ ذہنی سومنات ہیں، جنھیں فکرِ انسانی نے تراشا ہے۔ انائے مطلق اور ابدیت اقبال کے لیے نہ صرف لازم و ملزوم ہیں، بلکہ ایک طور سے مرادفات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح فطری کائنات محض فریب نظر نہیں ہے، لیکن اس کے باوجود اس کی دلکشی اور شادابی، اس کی بوقلمونی اور اس کا تنوع ایک جلوۂ گذراں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پائندگی اور دوام صرف انائے مطلق سے مختص ہے۔ اسی طرح سماجی ادارے بھی جو اولاً انسانی ضروریات کے پیشِ نظر وضع کیے جاتے ہیں، بالآخر بالادستی حاصل کر لیتے اور اس طرح انائے محدود کے لیے ضعف اور پسپائی کا سبب بن جاتے ہیں۔ اسی لیے انائے محدود کی بازیابی اور تقویت کے لیے یہ ضروری ہے کہ انائے مطلق سے اس کے تعلق کو استوار کیا جائے۔ اس نظم میں لا اِلٰہ اِلّا اللہ کے ٹکڑے کی تکرار ذہن کے سندان پر ایک ضرب کی طرح مسلسل پڑتی رہتی ہے۔ لیکن یہ محض ایک ٹیپ کا بند نہیں ہے۔ اس کا مقصد انائے مطلق کے وجود کے پیہم اثبات پر زور دینا ہے ایک طرح سے اس مصرعے کی جھنکار ہی اس نظم میں ایک داخلی آہنگ کو جنم دیتی ہے۔ یہاں اگر کوئی حیاتی رمز ہے، تو وہ فصلِ گل و لالہ کے سوا اور کوئی نہیں۔ یہاں تصوّرات کی ایسی تنظیم پیش کی گئی ہے، اور یہ ایک دوسرے میں اس طور پر پیوست ہیں اور یکے بعد دیگرے ایسی قطعیت اور ایسے مبرم انداز سے سامنے لائے گئے ہیں، کہ یہ تمام رشتے اور باہمی وابستگیاں بغیر کسی حسّی اپیل کے ایک طرح کے احساسِ جلال (Sense of Sublimity) کو ہمارے اندر ابھارتے ہیں۔ اس نظم کے پس پشت فطانت، ذوق و شوق اور ایمان و ایقان سب کی توانائی، روشنی اور گرمی ملتی ہے جو خود بخود شعری سانچے میں ڈھل گئی ہے۔

"جاوید نامہ"، کو اقبال کے شعری ارتقاء کے سفر میں ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ اس زمانے میں لکھی گئی، جب وہ اپنی فنّی اور روحانی نشوونما کی خاصی بلندی تک پہنچ گئے تھے۔ یہ غالباً ۱۹۳۲ء میں ضبطِ تحریر میں آئی اور ہماری شاعری کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے۔ ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران اقبال کے لاشعور میں اطالوی شاعر دانتے کی شہرۂ آفاق نظم "طربیۂ خداوندی" (Divina Commedia) کا خاکہ

محفوظ رہا ہو، جس کی کچھ چھوٹ اس نظم پر ضرور پڑتی ہے۔ فلکِ مشتری میں اقبال کی ملاقات تین ارواحِ جلیلہ سے ہوتی ہے، یعنی حلّاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ۔ حلّاج کے سلسلے میں اقبال کا رویّہ عموماً وہی تھا، جو مسلمانوں کے سوادِ اعظم کا تھا۔ یعنی انہیں اس کے نعرۂ انا الحق میں نفیٔ ذاتِ الٰہی اور ابطالِ شریعت کی جھلک نظر آتی تھی۔ اقبال کا ردِّ عمل اس معاملے میں کم و بیش وہی تھا جو حضرت مجدد الف ثانیؒ کا تھا، جن کے بارے میں ایک نہایت دلکش اور موثر نظم ہمیں "بالِ جبریل" میں ملتی ہے۔ دونوں کا اشتراک اس نقطۂ نظر پر ہے کہ گو نجی اور باطنی تجربے کی اہمیت، جس پر تصوّف کی بنیاد ہے، اپنی جگہ مسلّم اور ناقابلِ تردید ہے۔ لیکن ملّی وجود کی بقا استقلال اور استحکام کا امین شریعت کا قانون ہی ہو سکتا ہے۔ رفتہ رفتہ اقبال کو اس امر کا احساس ہوا کہ تصوّف بھی دراصل نفسی زندگی کی سطح پر قانون کی اہمیت کے ادراک ہی کی ایک شکل ہے، اور اس لیے ان دونوں کے درمیان کوئی بعد المشرقین نہیں ہے۔ حلّاج نے جب اپنے آپ کو تخلیقی صداقت (Creative Truth) کا حامل قرار دیا، تو اس سے ان کی مُراد یہ اشارہ کرنا تھا کہ ان کی ذات خدا کی غیر تخلیق شدہ رُوح اور انسان کی تخلیق شدہ روح کے درمیان ایک نقطۂ اتصال کی حیثیت رکھتی ہے۔ رومی نے حلّاج کے لیے گلاب کے پھول کا وہ معنی خیز رمز استعمال کیا، جو شہیدِ عشق کو ممیز کرنے کے لیے انتہائی جامع اور ایمائیت سے لبریز ہے۔ دانتے نے بھی الوہی حقیقت (Divine Reality) کے اشاریے کی حیثیت سے اس کا استعمال اپنی نظم کے آخری حصّے میں کیا ہے۔ حلّاج اور رومی دونوں کے لیے محبت کے لفظ میں ایک طرح کی سکون پروری (Placidity) پائی جاتی ہے، اور عشق ایک حرکی، توانا اور فعال جذبہ ہے اور اقبال کی رائے میں یہی وہ جذبہ ہے جس پر چل کر انائے محدود اپنی صلابت اور پختگی کی وجہ سے انائے مطلق سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ عام صوفیا کے مسلک کے برعکس اقبال اس کے حق میں نہیں ہیں کہ انسان کی اَنا، انائے مطلق میں مدغم ہو جائے۔ بلکہ موخر الذکر خود اوّل الذکر کو اپنی پُرشوق آغوش میں لے لے۔ ہم آہنگی بلکہ ایسی ہم رنگی جو بالآخر بے رنگی میں تبدیل ہو جائے، حلّاج کے نعرۂ مستانہ کو معنویت عطا کرتی ہے اور باطنی تجربے کی یہ شدّت (Intensification) جو حلّاج نے محسوس کی تھی — شریعت کے قانون سے اس درجے اور اس

حد تک متصادم نہیں جیسا کہ عام طور پر گمان کیا جاتا ہے یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ "جاوید نامے" میں زندہ رود اقبال ہی ہیں اور وہ حلاج کو خوب پہچانتے ہیں۔ حلاج اور اقبال کے درمیان بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں، اور اگرچہ زندہ رود کے مرشدِ روحانی رومی ہیں، لیکن مزاج کی یگانگت کے سبب وہ حلاج سے بھی کسبِ فیض کرتے ہیں اور اسی لیے وہ یہ استفسار کیے بغیر نہیں رہ سکتے :

از تو پرسم گرچہ پرسیدن خطاست　　ہر آں جوہر کہ نامش مصطفےٰ است

آدمے یا جوہرے اندر وجود　　آنکہ آید گاہے گاہے در وجود

اور اس کا جواب حلاج نے دیا ہے، اس میں قابلِ وقعت احساس (Signi-ficant Feeling) کا شدید ارتکاز پایا جاتا ہے :

پیش او گیتی جبیں فرسودہ است　　خویش را خود عبدہٗ فرمودہ است
عبدہٗ از فہم تو بالاتر است　　زانکہ او ہم آدم و ہم جوہر است
جوہر او نے عرب نے اعجم است　　آدم است و ہم ز آدم اقدم است
عبدہٗ صورت گرِ تقدیرہا　　عبدہٗ ویرانہ ہا تعمیرہا
عبدہٗ ہم جانفزا ہم جانستاں　　عبدہٗ ہم شیشہ ہم سنگِ گراں
عبد دیگر عبدہٗ چیزے دگر　　ما سراپا انتظار او منتظر
عبدہٗ دہر است و دہر عبدہٗ ست　　ما ہمہ رنگیم او بے رنگ و بو ست
عبدہٗ با ابتدا بے انتہاست　　عبدہٗ را صبح و شام ما کجاست
کس ز سرِ عبدہٗ آگاہ نیست　　عبدہٗ جز سرِ الا اللہ نیست
لا الٰہ تیغ و دمِ او عبدہٗ　　فاش تر خواہی بگو ہو عبدہٗ
عبدہٗ چند و چگونِ کائنات　　عبدہٗ رازِ درونِ کائنات

ان گیارہ اشعار میں وحدتِ تامہ کا سرچشمہ اور محیط خیال (Controlling Idea) "عبدہٗ" ہے۔ جو لفظِ عبد سے اپنی معنوی وسعتوں کے اعتبار سے کہیں زیادہ جامع اور بسیط ہے۔ لفظ "عبدہٗ" سے سپردگی اور عشق انقیاد و اطاعت اور تسلیم و رضا کا ایک نیا پہلو اور ایک نئی جہت سامنے آتی ہے۔ یہ حلاج کے نعرۂ انا الحق

سے بھی بڑھ کر ہے کیونکہ یہاں بیک وقت خالق و مخلوق کے درمیان امتیاز کا شعور بھی ہے اور اپنے آپ کو ایک ماورائی ہستی کے اندر ضم کر دینے کا بہجت آمیز اور جنون انگیز جذبۂ شوق بھی مضمر ہے۔ ایک قدم آگے بڑھ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہاں خالق و مخلوق اور انسانی اور الوہی کیفیات کے درمیان کوئی حجاب اور امتیاز باقی نہیں رہتا یہ عشق کی ایک سرمدی، نامتناہی اور مبہم کیفیت سے عبارت ہے۔ یہاں رنگ اور بے رنگی کا اختلاف مٹ جاتا ہے اور ہر شے ایک حقیقت کلّی کا حصّہ بن جاتی ہے۔ اسی لیے اس ایک لفظ 'عبدہ'، کو "چند و چگونِ کائنات" اور رازِ درونِ حیات کا مرادف قرار دیا گیا ہے۔ یہ دراصل موضوع اور معروض اور ذات اور صفات کے مابین امتیاز اور فاصلے کو محو کر دیتا ہے، اور ایک بے نام محیط، عضوی کل کو جنم دیتا ہے۔ نبی کریمؐ کی ذات اقدس اقبال کے لیے عشق کے محرک اور اس کے معمول (Medium) کی انتہائی تجسیم کے ہم معنی ہے فوق البشر، کا یہی وہ تصوّر ہے، جو اقبال کے یہاں طرح طرح سے سامنے لایا گیا ہے۔ "ارمغان حجاز" میں مندرجہ ذیل رباعی قابلِ غور ہے:

شبے پیشِ خدا بگریستم زار مسلماناں چرا زارند و خوارند
ندا آمد نمی دانی کہ ایں قوم دلے دارند و محبوبے ندارند

یہ سرمدی کیفیت اقبال کی شاعری کے رگ و ریشے میں سرایت کیے ہوتے ہے۔ عشق کے اس معمول کا دوسرا نام 'عبدہ' ہے۔ اور اس نسبت سے اس عنصر کی کمی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، جو نطشے کی شخصیت کے علیٰ شخصیت بننے کی راہ میں حائل رہی۔ عبد اور عبدہ میں وہی فرق ہے، جو علم اور عشق، حکمت اور فقر، خبر اور نظر، کافر اور مومن، ابن الکتاب اور اُم الکتاب، اور ہستیٔ اعتباری اور ہستیٔ حقیقی کے درمیان پایا جاتا ہے۔ کافر اور مومن سے اقبال کی مُراد بالترتیب غیر معتبر (Inauthentic) اور کھری (Authentic) شخصیت سے ہے۔ اس پورے تراشے میں شدید ذاتی جذبے کا دباؤ صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے، اور یہاں ایک لفظ 'عبدہ' کے پے در پے استعمال سے شاعری کی جوت جگائی گئی ہے۔ اس تکرارِ مسلسل کی وجہ سے 'عبدہ' کا تصوّر ایک شعری محرک (Motif) میں تبدیل ہو گیا ہے۔ اور اسی کے ذریعے غالب

اور حاوی جذبے کی وضاحت اور تنقیح عمل میں لائی گئی ہے۔

اپنی شاعری کے آخری دور میں اقبال نے ایک معرکۃ الآرا مرثیہ "مسعودِ مرحوم" کے عنوان سے لکھا تھا۔ یہ "ارمغان حجاز" میں شامل ہے:

نہ پوچھ مجھ سے کہ عمرِ گریز پا کیا ہے
کسے خبر کہ یہ نیرنگِ سیمیا کیا ہے
ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور
مگر یہ غیبتِ صغرا ہے، یا فنا کیا ہے؟
غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے
دل و نظر بھی اسی آب و گل کے ہیں اعجاز
نہیں تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے
جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الا اللہ
مسیح و میخ و چلیپا، یہ ماجرا کیا ہے؟
قصاصِ خونِ تمنا کا مانگیے کس سے
گناہگار ہے کون اور خوں بہا کیا ہے؟
غمیں مشو کہ بہ بندِ جہاں گرفتاریم
طلسمہا شکنند آں دلے کہ ما داریم

یہاں بھی شاعری کا عمل محاکات کی آرایش سے تقریباً بے نیاز ہے۔ پوری نظم کے پس پشت جو تصور ہے وہ انسانی زندگی کی کم مایگی اور بے ثباتی کا گہرا شعور ہے اور یہ تشکیک کے اس جذبے کے ساتھ ہم آمیز ہے جو حیاتِ فانی کی علتِ غائی کے سلسلے میں اُبھرتا ہے۔ اس پورے بند میں جو آواز گونج رہی ہے، وہ حسیات کی آواز نہیں ہے، یہ ایک ایسے ذہن کا عکس ہے، جو زندگی کے اسرار پر سے پردہ اُٹھانے کی جستجو میں لگا ہوا ہے۔ یہاں شاعر کی ذہانت میں جو توانائی ہے، وہ تجربات کی ترتیب و تشکیلِ نو، چھان بین اور رمز انھیں متعین کرنے کے کام میں صرف کی جارہی ہے۔ یہاں برابر "عمرِ گریز پا" کی معجز نمائی اور طلسم آرائی پر نظر مرکوز ہے، اور اس کے پیش نظر موت کا معمہ حیرت و استعجاب کا باعث بنا ہوا ہے۔ یہاں

شکوہ اور جلال اور لہجے کی وہ بلند آہنگی، جو منضبط بھی ہے اور خیال اور فکر کی گہرائیوں سے بھی نکلی ہے۔ اس تراشے کے اُفق پر ایک جلی تحریر کی طرح نمایاں ہے۔ اس طرح کی جستجو کا محرک ہمیں "والدہ مرحوم کی یاد میں" اور "خضر راہ" جیسی نظموں میں بھی ملتا ہے۔ مگر ان دونوں میں تجربہ اس درجے مرتکز نہیں اور نہ لہجے میں وہ جلال نمایاں ہے، جیسا اس بند میں نظر آتا ہے۔ یہاں شاعر کا مطمح نظر محض جذبات کو اپیل کرنا نہیں ہے، بلکہ فکر کی اس تنزیہی شکل کو، جو اسطور سازی کی سطح کو چھو لیتی ہے۔ یہاں حزن و الم سے زیادہ تجسس تحیّر اور استعجاب زیادہ بنیادی عوامل ہیں۔ اس تراشے کے پیش نظر غالب کی غزل کے اشعار حافظے میں تازہ ہو جاتے ہیں، جو اس طرح شروع ہوتی ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

اس ایک مصرعے "جہاں کی روح رواں لا الٰہ الا اللہ" سے اس پوری نظم کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، جو "لا الٰہ الا اللہ" کے عنوان سے "ضرب کلیم" میں ملتی ہے، اور جس کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے۔ کیوں کہ دونوں نظموں میں انائے مطلق کا تصوّر ایک نقطۂ استشارہ (Point of reference) کے طور پر موجود ہے۔ ان تمام تراشوں میں جو اقبال کی مختلف نظموں سے دیے گئے ہیں، ہم اہم بلکہ عظیم شاعری کے ایک نئے رُخ سے آشنا ہوتے ہیں۔ یہاں لازمی طور پر فکر کو جذبے میں تبدیل نہیں کیا گیا۔ لیکن اس کے باوجود تصوّرات جامد نظر نہیں آتے۔ یہاں عمل تفکر کو اس کے مخفی شاعرانہ امکانات کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں الفاظ کی گھن گرج یا محاکات کی رعنائی، دلکشی اور برنائی اس حد تک دعوت نظر نہیں دیتیں، جتنا فکر کا وہ نغمہ جو جلال Sublimity کے عنصر سے مملو ہے۔ یہاں خیالات کی اکائیاں، جو ایک دوسرے کے بالمقابل رکھی گئی ہیں، ایک دوسرے کو سہارا بھی دیتی ہیں اور نمایاں بھی کرتی ہیں۔ تجسیم کے اس عمل کے دوران بس کبھی کبھی حسیت کی رمق شاعری کی اس پُر تجمل فضا میں

در آتی ہے۔ اس قسم کے تراشوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ایلیٹ کے علاوہ سترہویں صدی کے انگریزی مابعد الطبیعاتی شاعر اینڈریو مارول (Andrew Marvell) کی نظموں کا اکثر خیال آتا ہے۔ اس قسم کی نظموں میں ایک قسم کی تلطیف (Rare-fication) ناگزیر ہوتی ہے۔ اور انہیں جو شے سپاٹ ہونے سے بچاتی ہے وہ سطح کے نیچے مہذب اور کڑھے ہوئے جذبے کی شدّت اور شعری اظہاریت پر مکمل دسترس کی موجودگی ہے۔ بصورت دیگر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ محاکات کو جو شے تقویت پہنچاتی یعنی انھیں (Energize) کرتی ہے، وہ تصوّر کی صلابت اور ہمہ گیری ہے۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک نے بصری یا مرئی فن (Visual art) سے Wiry bounding line کا جو مطالبہ کیا تھا، اُسی کی کچھ جھلکیاں ہمیں اقبال کی ان نظموں میں بھی دکھائی پڑتی ہیں۔

اقبال کا تصوّرِ فقر

اپنے انگریزی خطبات "اسلام میں مذہبی فکر کی تشکیلِ نو"، میں اقبال نے تصوّف کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، اُن سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اس کی نفسی بنیاد اور اس کے تشکیلی عناصر سے پوری طرح آگاہی رکھتے ہیں۔ ولیم جیمز کی طرح ان کا بھی یہ خیال ہے کہ یہ تجربہ "تند و توانا اور نا قابلِ تجزیہ بھی ہے" اور اس کا ابلاغ بھی مشکل ہے۔ اقبال نے اس رائے کا اظہار بھی کیا ہے کہ شریعت اور طریقت میں بجز اس کے کوئی فرق نہیں ہے کہ جس حقیقت کا ادراک ہم شعوری سطح پر اور قانون کی خارجی شکل میں کرتے ہیں، اس کا احساس ہمیں اندرونی سطح پر ایک شدید اور سریع ردِّ عمل کے طور پر اپنی نفسی زندگی میں ہوتا ہے۔ لیکن یہ امر بھی بدیہی ہے کہ یہ شدید تجربہ اپنی تندی کی وجہ سے اور بہ حیثیت ایک عضوی کُل (Organic Whole) اظہار کی گرفت میں لائے جانے سے پہلے ہی پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور ہم صرف چند خذف ریزوں کو چننے پر ہی اکتفا کر سکتے ہیں۔ مزید برآں کوئی بھی شدید نجی اور داخلی تجربہ اجتماعی تقدیر سازی کے لیے فکر و عمل کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ کیوں کہ یہ تجربہ حد درجے اختصاصیت کا مالک بھی ہوتا ہے اور اسے قابلِ وثوق وسائل کی روشنی میں متعین بھی نہیں کیا جا سکتا۔ تصوّف کے سلسلے میں اقبال کا رویہ شروع سے ہی دو رخا، (Ambivalent) رہا۔ ایک طرف وہ تمام بڑے تخلیقی فن کاروں کی طرح اس تجربے کی اہمیت کے قائل رہے اور اس کی طرف کشش محسوس کرتے رہے، جو شخصیت

کے نہاںخانوں میں پرورش پاتا اور عمل استغراق سے منسلک ہوتا ہے اور دوسری جانب ملّی اور اجتماعی زندگی کے دائرے میں وہ عزلت، علاحدگی اور بے عملی کے اس رجحان کے شدید مخالف تھے جو متصوفانہ زندگی کا منطقی انجام اُنہیں نظر آتا تھا۔

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں
بہانہ بے عملی کا بنی شراب الست

بہ حیثیت ایک ادارے کے، اور بوجہ اس عجمی عنصر کے جو تصوف میں در آیا تھا، وہ اسے گہرے شبہ کی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ اصلی حجازی الاصل تصوف پر جو رنگ آمیزی ایران میں کی گئی، اس کے نتیجے کے طور پر فطری معمولات میں کارگہہ حیات سے انحراف کا جواز تلاش کر لیا، اور اس کے منفی اور مضر اثرات سے کوئی شعبۂ زندگی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا اور اسی لیے مجموعی حیثیت سے یہ رویہ اقبال کے لیے ناقابلِ قبول ٹھہرا۔ یہ تسلیم کرنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال کے نزدیک حجازی اور عجمی نظریات اور ذہنی جھکاؤ ایک دوسرے کے نقیض ہیں۔

'فقر' جسے ہم متصوفانہ نظام اقدار سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے، اقبال کے فکری نظام میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ لیکن اقبال نے اس کے مضمرات کی توسیع بھی کی ہے اور ان کی قلبِ ماہیت بھی کی ہے۔ اُنھوں نے اس کے ڈانڈے عشق سے ملائے ہیں اور عشق اور خودی کے تصورات باہم پیوست ہیں۔ اقبال کے ہاں فقر اور استغنا ہم معنی الفاظ ہیں، اور استغنا سے مراد وہ اجتناب اور بے رغبتی ہے، جو ارادی ہے اضطراری نہیں۔ اسے باہر سے عائد نہیں کیا جا سکتا۔ انگلستان کے ازمنہ وسطیٰ کے ضابطۂ اخلاق میں تزکیہ نفس (Penance) کے عمل میں تین مدارج متعین کیے گئے ہیں۔ اوّل گناہوں کے سلسلے میں احساس ندامت (Contrition) دوسرے اقرار بالقلب، (Confession) اور آخر میں ایک طرح کی تشفی یا دلجمعی - Satis) faction) کا حصول۔ ان میں اوّلین مرحلے کی غایت یہی ہے کہ انسان اپنے نفس کی گہرائیوں کو ماسوا کے غلبے سے آزاد کرنے کا احساس کرے۔ بہ الفاظ دیگر یہاں جسم اور ماحول کی ترغیباتِ

گوناگوں سے اپنے آپ کو الگ نہ رکھ سکنے کا پُر ملال اظہار ہے۔ دوسرے مرحلے میں اس امر کا اقرار ہے کہ گناہوں سے اجتناب اور بے رغبتی لابدی ہے۔ اور تیسرا مرحلہ اس پورے عمل کا نقطۂ انجام ہے۔ اور یہ روح کو ایک نوع کے روحانی اہتزاز سے پُر کر دیتا ہے۔ اسی بات کو ذرا مختلف پیرایۂ انداز میں اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب دل ماسوا کے غلبے سے خالی ہو جائے، تب ہی اس میں ذاتِ خداوندی سے اتصال کا جذبہ پیدا ہو سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر پیمانۂ دل کو خالی کرنے اور پُر کرنے کے اعمال یکے بعد دیگرے بھی وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، اور متوازی بھی ہیں۔ یعنی بیک وقت بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ دونوں کے لیے اور خاص طور پر پہلے مرحلے میں صبر و قناعت اور اختیاری تنگ دستی بلکہ تنگ دامانی ضروری ہے۔ اعمالِ تصوّف دو قسم کے شمار کیے جاتے ہیں۔ بعض مقصود بالذات ہیں، جیسے محبت، رضا، زہد، تقویٰ، صبر، شکر، قناعت اور سخاوت وغیرہ، اور چند مقصود بالغیر ہیں، جیسے ذکر، مراقبہ، ارادت، ریاضت اور مجاہدہ وغیرہ۔ لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فقر سے مراد محض محرومی کی زندگی نہیں ہے جو مجبوراً اختیار کی گئی ہو، بلکہ اس سے مراد دراصل وہ اجتنابِ کلّی (Total Renunciation) ہے جو حسّی لذات و کیفیات کے سلسلے میں برتا گیا ہو، اور صبر، اندرون کا وہ ٹھہراؤ، بے تعلقی اور سکون ہے جو ایسا کرنے میں ممد ہوتا ہے۔ اس طرح جو کامیابی انسان کو نصیب ہوتی ہے، وہی دراصل پیش خیمہ بنتی ہے، روحانی کیف کے ادراک اور حصول کا:

کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری
کمالِ ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری

اقبال کے ہاں فقر دراصل عبارت ہے دل اور نظر کی عفّت اور طہارت سے، اور جسمانی اور ارضی زندگی کی تحریصات اور ترغیبات کے ترک کرنے سے، جو بالآخر انفس و آفاق پر غلبہ اور تفوق حاصل کرنے کی طرف رہنمائی کرے۔ زیادہ وسیع مفہوم میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ نفسی اور روحانی زندگی میں ایک تنزیہی کیفیت کے حصول کے مرادف ہے۔ اقبال کے لیے تصوّف کی وہی صورت قابلِ قبول ہے، جس کی بنیاد مراقبے (Contem

(Mysticism) اور تطہیرِ نفس کے اس اصول پر ہے، جس کی ابتدا نبیِ کریمؐ کے پاکیزہ معمولات سے ہوئی اور جس کی توسیع، تسلسل اور کشادگی کا سُراغ حضرتِ علی کرم اللہ وجہہ کے اعمال میں نظر آتا ہے۔ اقبال کے تصورِ فقر کا نقش قرآن کریم کی اس آیت میں جھلکتا ہے۔

قَدْ اَفْلَحَ مَنْ زَكّٰهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسّٰهَا

اقبال کے کلیدی رمزیات کے نظام میں فقر کا تضاد سکندری میں ملتا ہے۔ کیونکہ اگر ایک طرف فقر دل کی تونگری اور روحانی فتوحات کا ہم معنی ہے تو اسکندری اشارہ ہے دنیوی جاہ و جلال، توسیع مملکت، اور کشور کشائی اور جہانبانی کا، جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا

کمال ترک ہے تسخیرِ خاکی و نوری

اور تسخیرِ خاکی و نوری" میں عالمِ آب و گل اور عالمِ امکان، دونوں پر دسترس کی طرف اشارہ مخفی ہے۔ "بال جبریل" میں اقبال نے فقر اور سکندری کے درمیان تضاد کو اس طرح برملا ظاہر کیا ہے:

مرا فقر بہتر ہے اسکندری سے
یہ آدم گری ہے وہ آئینہ سازی

اس ضمن میں یہ بیان بھی قابلِ غور ہے:

دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ
ہو جس کی فقیری میں بوئے اسداللّٰہی

یہاں "آئینہ سازی" سے مراد وہ تزئین و آسائش، وہ نقش بندی اور وہ طمطراق ہے، جو مادی زندگی اور اس کے مطالبات سے عہدہ برآ ہونے میں صرف ہوتا ہے اور آدم گری سے اشارہ شخصیت اور اس کے اندرونی محرکات کی تشکیل اور شیرازہ بندی سے ہے اور بوئے اسداللّٰہی، رمز ہے اس جذبۂ صمیم کا جو الوہی صفات سے اپنے آپ کو متصف کرنے کے لیے انسان کے دل میں پایا جاتا ہے۔ یہی انسانی مساعی کا منتہائے مقصود ہے، اسی پر تزکیہ نفس سے متعلق تمام اعمال مرتکز ہوتے ہیں یا ہونے چاہییں۔ سیرت سازی کی تمام تر جدوجہد کا ماحصل یہی ہے کہ انسان اپنے آپ کو صفاتِ ربانی کے آئینے میں ڈھالے۔ اسداللّٰہی کی ترکیب میں ایک طرح کی منقلب

شبیہہ (Inverted Athropomorphism) کی طرف اشارہ پوشیدہ ہے۔ انسان کی تخلیق چونکہ خدا کے نقش پر کی گئی ہے، اور انسان کے لیے خدا کا کوئی تصوّر اپنے تصوّرات اور تخیّلات کے وسیلے کے بغیر قائم کرنا ممکن نہیں، اس لیے اس کے عملِ ارتقاء کے کمال کی آخری منزل یہی ہے کہ وہ خدا کے تصوّر کے مطابق اپنی شخصیت کی تکمیل کا راستہ اپنائے۔ اسی طرح خدا اور انسان کے درمیان باہمی ربط و اتصال کا سلسلہ پیدا ہو سکتا ہے۔

یہ بات بار ہا دہرائی گئی ہے کہ اقبال کے نظامِ اقدار میں عشق کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے عشق کی وساطت کے بغیر خودی اپنی نشو و ارتقا کے اندرونی عمل میں ادھوری اور ناکام رہتی ہے لیکن یہ امر بھی اسی قدر قابلِ لحاظ ہے کہ اقبال کے ہاں فقر اور عشق ہم معنی الفاظ ہیں۔ جس طرح عشق کا حریف علم ہے، اور اس کے برعکس اور متضاد کیفیت کو پیش کرتا ہے اسی طرح وہ فقر کا بھی مدِمقابل ہے۔ "بالِ جبریل" کی ایک مشہور نظم، جس شعر سے شروع ہوتی ہے، اس میں اس شعر کی جس کا ابھی حوالہ دیا گیا ہے، تکرار ملتی ہے۔

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ

یہاں دنیوی شان و شوکت اور جاہ و جلال کی در پردہ نفی کر کے اس نفسی اور روحانی طمانیت، شکوہ اور ترفّع کو سراہا گیا ہے، جو فقر و فاقے کی زندگی بسر کرنے والوں کو نصیب ہوتا ہے، اور جب تک یہ صفات پیدا نہ ہوں فقر اور گدائی میں امتیاز کرنا مشکل بلکہ ناممکن ہوتا ہے:

جو فقر ہوا تلخیٔ دوراں کا گلہ مند
اس فقر میں باقی ہے ابھی بوئے گدائی

فقر کے معجزات گنانے کے بعد تین اشعار میں علم اور فقر کو متضادات کے طور پر یوں سامنے لایا گیا ہے:

علم کا مقصود ہے پاکیٔ عقل و خرد
فقر کا مقصود ہے عفتِ قلب و نگاہ
علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم

علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقام نظر، علم مقام خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

دوسرے شعر کے دوسرے مصرع سے نظم "عقل و دل" میں دل کے جواب کا یہ مصرع ذہن میں گونجنے لگتا ہے۔

تو خدا جو، خدا نما ہوں میں

یہاں حواسی علم کے اکتسابات کی نفی نہیں کی گئی، لیکن علم و فقر کے مخصوص دائرہ کار اور ان کے مخصوص اعمال کے منتہائے مقصود کی طرف بلیغ اشارے کیے گئے ہیں۔ اقبال اس امر کا بخوبی احساس رکھتے ہیں کہ تجرباتی علوم، عقل و خرد کے جن نازک ارتعاشات کا عکس پیش کرتے ہیں، ان سے ذہن میں ایک طرح کی جودت اور براقی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن حواس اور علم کی کائنات کے پہلو بہ پہلو نفس اور روح کی کائنات بھی کچھ کم اہمیت کی حامل نہیں اور اس کی پرداخت بھی اسی قدر ضروری ہے۔ مسیح اور کلیم میں ایک طرف اور، فقیہہ و حکیم میں دوسری جانب جو فرق ہے، وہ دراصل نظر اور خبر، یا وجدان اور علم کے درمیان امتیاز کی مانند ہے یعنی ایک طرف اسرار، حقیقت آخری کے براہ راست ادراک پر ہے، اور دوسری جانب تجربے اور تحلیل کی وساطت سے، قابلِ وثوق مشاہدے اور چھان بین کے عمل کی بنیاد پر لیکن غیر یقینی انداز میں نتائج کے استنباط پر ہے۔ 'مستی' کا لفظ دونوں طرح کے سیاق و سباق میں معنی خیز ہے۔ لیکن دو مختلف قسم کی کیفیات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ فقر کی مستی ایک طرح کے روحانی اہتزاز (Extasy)، اور کیف کے ہم معنی ہے۔ اور اس کے لیے جواز کسی دلیل کا محتاج اور تابع نہیں ہے۔ اور اسے استغراق (Contemplation) کے عمل سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ علم کی مستی ایک طرح کے Concupiscence سے عبارت ہے جو پندار اور خود فریبی سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی خیال کو ایک دوسری جگہ پیرایۂ انداز کو بدل کر اس طرح پیش کیا ہے؛

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک

ایک سر مستی و حیرت ہے تمام آگاہی

اور پانچواں شعر:

علم کا موجود اور، فقر کا موجود اور
اَشہدُ اَن لا اِلٰہ اَشہدُ اَن لا اِلٰہ

خاص اہمیت کا حامل ہے۔ گو پہلے مصرع میں کسی طرح کی صراحت نہیں، لیکن دوسرے مصرعے سے یہ بات بخوبی ظاہر ہو جاتی ہے کہ اس میں فقر کے موجود کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اور اس سے یہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ علم کا موجود، اس کے سوا اور اس کے متضاد ہے۔ یعنی اگر دوسرا مصرع خدا کی ہستی کے ادراک کا اثبات اور اعلان ہے، ایسی ہستی کے ادراک کا جو لفظ و معنی اور رنگ و صوت سے بے نیاز اور مستغنی ہے، تو علم کا موجود، یعنی مرجع اور مرکز وہ موجودات ہیں جن کا تعلق حواسِ ظاہری سے ہے۔ اور آخری شعر میں ہم بالآخر اسی نفسی زندگی کی طرف لوٹ آتے ہیں جس کا ذکر شروع ہی میں کیا گیا تھا:

دل اگر اس خاک میں زندہ و بیدار ہو
تیری نگہ توڑ دے آئنۂ مہر و ماہ

"آئینۂ مہر و ماہ" ایک استعاراتی رمز ہے۔ ہمارے اردگرد پھیلی ہوئی اس کائنات کا جس میں حواس ظاہری کی وجہ سے ہم مقید ہیں، ان پابندیوں کو شکست دے کر ہی ماورائیت (Transc-endence) کی طرف وہ سفر ممکن ہے، جو انسانی سعی و عمل کی معراج اور انسان کے خوابوں کی تکمیل کی غمازی کرتا ہے۔ اور اس بصیرت کی وجہ سے ممکن الحصول ہے، جو عشق یا فقر کی دین ہے۔ اس سے ماقبل شعر میں کہا گیا تھا:

چڑھتی ہے جب فقر کی سان پہ تیغ خودی
ایک سپاہی کی ضرب کرتی ہے کارِ سپاہ

یہاں فقر اور خودی کے درمیان جو گہرا تعلق ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ تیغ کا رمز اقبال کی اساطیریت (Symbology) کا، ڈبلیو۔بی۔ ییٹس کی اساطیریت کی طرح ایک اہم جزو ہے۔ اور اس سے حیرت انگیز مشابہت رکھتا ہے۔

"بالِ جبریل" کی ایک معروف نظم بہ عنوان "فقر" میں اقبال نے فقر کی دو اصناف کے درمیان امتیاز برتا ہے۔ یعنی ایک وہ مروجہ 'فقر' جو پست ہمتی اور دوں فطرتی کی طرف لے جاتا ہے اور دوسرا وہ جس سے انسان کے قلب پر اسرارِ جہانگیری منکشف ہوتے ہیں، یعنی ایک سلبی و منفی ہے، دوسرا ایجابی اور مثبت، اور اس لیے دونوں کے اثرات ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں:

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیتِ اکسیری
اک فقر ہے شبیری، اس فقر میں ہے میری
میراثِ سلیمانی، سرمایۂ شبیری

یہاں تضادِ حیات کے اثبات اور اس کے انکار کے درمیان ہے۔ اسرارِ جہانگیری سے مراد ہوس اور خواہشاتِ دنیوی کے بھنور میں اپنے آپ کو ڈال دینے سے نہیں ہے۔ بلکہ موجودات کے وجدانی ادراک سے ہے، اور نخچیری سے مراد ترغیبات کے سامنے سپر اندازی سے ہے۔ اسی طرح خاصیتِ اکسیری سے اشارہ اس مثبت، صالح اور توانا فقر کی طرف ہے، جو خرد کی کج روی اور بے بصری سے دور رکھ کر ہمیں اشیاء کا عرفان بخشتا ہے۔ بعینہٖ سرمایۂ شبیری میں دنیوی لذّات سے بے رغبتی، کردار کی صلابت، نظر کی پختگی اور بلوغت، رضائے الٰہی کے سامنے بہ تمام و کمال سرنگوں ہونے کا جذبہ، اور روحانی اہتزاز کا وہ تجربہ شامل ہے، جس سے حجازی الاصل تصوف اور فقر عبارت ہیں۔ اور جس کی طرف شروع ہی میں حضرت علیؓ کے معمولات کی نسبت سے اشارہ کیا گیا تھا۔

"بانگِ درا" کی اوّلین نظموں میں سے ایک نظم "عقل و دل" میں اقبال نے علم اور عشق کو دو اساسی تصورات بلکہ محرکات (Motives) کے طور پر غیر جانبداری اور معروضیت کے ساتھ ایک دوسرے کے بالمقابل رکھا ہے۔ اسی طرح "ضربِ کلیم" میں علم و عشق کے درمیان اسی طرح کا

تضاد قائم کیا گیا ہے۔ تیسرے بند کے پہلے شعر کا پہلا مصرع اس طرح شروع ہوتا ہے۔

عشق کے ہیں معجزات سلطنت و فقر و دیں

یہاں بھی عشق اور فقر کو آپس میں متحد کیا گیا ہے۔ 'سلطنت' سے بدیہی طور پر زمین کی سلطنت مراد نہیں ہے، بلکہ وہ تصرف ہے، جو انسان کو داخلی طور پر یعنی باطن کی دنیا میں حاصل ہوتا ہے۔ ایک اور نظم میں جس کا عنوان ہے 'سلطانی'، تصوف کی طرف اپنے رویّے کو اس طرح پیش کیا ہے:

کسے خبر کہ ہزاروں مقام رکھتا ہے
وہ فقر جس میں ہے بے پردہ روحِ قرآنی
خودی کو جب نظر آتی ہے قاہری اپنی
یہی مقام ہے کہتے ہیں جس کو سلطانی
یہی مقام ہے مومن کی قوتوں کا عیار
اسی مقام سے آدم ہے ظلِ سبحانی
یہ جبر و قہر نہیں ہے، یہ عشق و مستی ہے
کہ جبر و قہر سے ممکن نہیں جہانبانی

'سلطانی'، کے عنوان میں قوت و شوکت کا وہ رمز پوشیدہ ہے، جسے اقبال بلغایت پسند کرتے ہیں۔ لیکن اس کی بنیاد بھی فوق الارضی ہے۔ خودی کی قاہری، خودی کو اپنی بے پناہ قوتوں کا شعور ہے۔ اور یہی دراصل وسیلہ ہے روحانی حقائق کے ادراک کا۔ "جبر و قہر" سے مراد مادّی جبریت اور لزوم (Determinism) ہے۔ اور یہ ایک منفی اور حیات کش عنصر ہے۔ 'جبر و قہر'، کا تضاد عشق و مستی میں ملتا ہے، جس کے ذریعے زندگی کا اثبات ممکن ہے، اور اسی کے ذریعے انفرادی قوت فیصلہ، خود اعتمادی اور نجی اختیار کو برتنے کا امکان پیدا ہوتا ہے۔ 'سلطانی' جہانبانی اور جہانگیری، سب اسی قوت فیصلہ، عشق اور روحانی اہتزاز کے حصول کے ثمرات ہیں۔

اسلام کا پورا نظامِ کائنات و اقدار رہبانیت کی نفی کرتا ہے، کیونکہ رہبانیت گریز اور بے عملی کی طرف لے جاتی ہے اور اسلام میں حرکت کے اصول کو خاص طور پر مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے۔ 'فقر و راہبی'، کے عنوان سے ایک نظم میں طنزیہ لہجے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

کچھ اور چیز ہے شاید تری مسلمانی
تری نگاہ میں ہے ایک فقر و رہبانی

اپنا مخصوص نقطۂ نظر اقبال نے اس ضمن میں اس طرح پیش کیا ہے:

سکوں پرستیِ راہب سے فقر ہے بیزار
فقیر کا ہے سفینہ ہمیشہ طوفانی

اس کے بعد اشعار میں خیال کی لہر اس طرح بڑھتی اور حجم اختیار کرتی جاتی ہے:

پسند روح و بدن کی ہے وانمود اس کو
کہ ہے نہایتِ مومن، خودی کی عریانی
وجود صیرفیِ کائنات ہے اس کا
اسے خبر ہے کہ یہ باقی ہے اور وہ فانی

اور پھر آخری شعر میں دولت "سلمانی و سلیمانی" کے ہاتھ سے چلے جانے کا سبب بھی زندگی کے بارے میں حرکی نقطۂ نظر کو خیر باد کہنے کو بتایا ہے:

یہ فقر مرد مومن نے کھو دیا جب سے
رہی نہ دولتِ سلمانی و سلیمانی

اقبال کے لیے 'فقیر' اور 'قلندر' متبادل الفاظ ہیں۔ اور اسی لیے قلندر کا جو ایجابی اور مثبت تصور مندرجہ ذیل شعر میں معرضِ اظہار میں آیا ہے، وہ صاحبِ فقر پر بھی پوری طرح منطبق ہوتا ہے۔

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

ایک غزل کے ایک شعر میں قومی تشخص کی مدافعت کے لیے دو عناصر کی نشاندہی اس طرح کی ہے:

خوار جہاں میں کبھی ہو نہیں سکتی وہ قوم
عشق ہو جس کا جسور، فقر ہو جس کا غیور

اسی بات کو قدرے مختلف انداز میں 'ضرب کلیم' میں اس طرح پیش کیا ہے:

خوددار نہ ہو فقر تو ہے قہرِ الٰہی

ہو صاحبِ غیرت تو ہے تمہید امیری

اور یہ فقرِ غیور ہی اقبال کے نزدیک اصل دین اور اصل حیات ہے :

لفظ اسلام سے یورپ کو اگر کد ہے تو خیر
دوسرا نام اسی دین کا ہے فقرِ غیور

یہی 'فقرِ غیور'، پیرِ حرم کی آنکھوں سے اوجھل اور اس کے عمل کے دائرہ کار سے باہر چلا گیا ہے۔ یہی "فسادِ اندیشہ و نظر" کا سرچشمہ ہے۔ اس کے اوجھل ہو جانے ہی کا نتیجہ یہ ہے کہ زندگی کے حرکی مزاج سے ناآشنائی، سخت کوشی سے پرہیز اور ایک طرح کی قنوطیت ہم پر غالب آگئی ہے۔ اسی سے قوتِ عملیہ شل ہو گئے ہیں، اور زندگی سے فرار اور اس کی ذمہ داریوں سے یکسر گریز ہمارا وطیرہ بن گیا ہے۔ ایک نظم "پیرِ حرم" میں اس ذہنی انحطاط اور پراگندگی، اس انفعالیت اور مجہول پن، مصافِ زندگی کی طرف سے بے رغبتی اور انحراف کا ماتم اس طرح کیا ہے :

اے پیرِ حرم رسم و رہِ خانقاہی چھوڑ
مقصود سمجھ میری نوائے سحری کا
اللہ رکھے تیرے جوانوں کو سلامت
دے ان کو سبق خود شکنی، خودنگری کا
تو ان کو سکھا خارہ شگافی کے طریقے
مغرب نے سکھایا انہیں فن شیشہ گری کا

'پیرِ حرم'، پر طنزیہ وار دراصل اس رہبانیت پر کاری ضرب ہے، جو حرکی فقر کے برعکس اپنے اندر سمٹنے اور سکڑنے کی ایک مجہول اور مریضانہ کیفیت کا دوسرا نام ہے۔ یہاں 'خارہ شگافی' رمز ہے ایک مثبت، حرکی اور توانائی سے لبریز عمل کا، اور یہ شیشہ گری کا تضاد پیش کرتا ہے، جس کا تعلق ایک طرح کی سوفسطائیت (Sophistication) ایک طرح کی خود مکتفی جمالیات اور ایک ایسے فلسفۂ زندگی سے ہے، جو اپنی شکست آپ ہے۔ جو ناامیدی اور نزاج کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور حوصلہ اور چارہ سازی (Resourcefulness) کے دامن کو تار تار کر دیتا ہے۔ اقبال مشرق کی خشک اور خنک رہبانیت اور مغرب کی مادہ پرستانہ

زندگی کے لوازمات، اس کی ظاہری اور خیرہ کن چمک دمک دونوں کے خلاف ہیں۔ کیوں کہ ان دونوں کے پسِ پشت جو نظامِ اقدار ہے وہ فقر کے وسیع ترین مفہوم سے بمراحل دور ہے۔

اقبالؒ جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا، اس فقر کے قائل ہیں جو حجازی الاصل ہے۔ بہ الفاظ دیگر وہ مسیحی تصورِ حیات کے بھی سخت ترین اور کٹر ناقد ہیں اور عجمی تہذیب کے منفی موثرات کے بھی۔ ان کے تصورِ فقر میں انقیاد و اطاعتِ الٰہی، تطہیر و تزکیۂ نفس اور ہستیِ مطلق سے ارتباطُ و اتصال کا وہ والہانہ جذبہ شامل ہے، جو بنیادی اور مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ ضربِ کلیم کی ایک مشہور نظم "جاوید سے" کے مندرجہ ذیل اشعار خاص طور پر قابلِ غور ہیں:

ہمت ہو اگر تو ڈھونڈ وہ فقر — جس فقر کی اصل ہے حجازی
اس فقر سے آدمی میں پیدا — اللہ کی شانِ بے نیازی
روشن اس سے خرد کی آنکھیں — بے سرمۂ بوعلی و رازی
یہ فقرِ غیور جس نے پایا — بے تیغ و سناں ہے مردِ غازی

مومن کی اسی میں ہے امیری
اللہ سے مانگ یہ فقیری

پہلے دو اشعار سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال فقر کے سلسلے کی جڑیں اس خدا ترسی، اس مراقبے اور ماسوا سے منہ موڑ کر تصور وحدانیت میں اس عمل انجذاب میں پاتے ہیں، جو اسلامی تعلیمات کا جزوِ لاینفک ہے۔ اس میں تزکیۂ نفس کا جو عنصر ہے، وہ ہمیں اس اخلاص کی طرف لے جاتا ہے، جسے قرآنِ کریم کی لغت میں 'احسان'، کے لفظ سے تعبیر کیا گیا ہے اور احسان کی حقیقت یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ کی عبادت اس طرح کرو، گویا تم اسے دیکھ رہے ہو اور اگر ایسا نہ ہو سکے تو وہ تو تمہیں دیکھتا ہی ہے۔ اس امر کو قرآنِ کریم کے بلیغ اور معنی خیز اندازِ بیان میں اس طرح ادا کیا گیا ہے۔ فَاَيْنَمَا تُوَلُّوْا فَثَمَّ وَجْهُ اللّٰهِ تیسرے شعر میں فقر کا تعلق اس عشق و وجدان یا بصیرت سے ظاہر کیا گیا ہے، جسے عقل کی موشگافیوں اور محدود امکانات پر ایک طرح کی فوقیت حاصل ہے۔ چوتھے شعر میں اس حرکی عنصر کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، جو فقر کو رہبانیتِ محض سے ممیز کرتا ہے اور پانچویں شعر میں امیری سے مراد ایک طرح کی افضلیت ہے۔ یعنی ان الوہی صفات

کا حصول، جو انسان کو سربراہی کی صلاحیت اور امتیاز عطا کرتی ہیں ۔ یہ فقیری ہی دراصل ایک نوع کے جمال، ایک قسم کی روحانی قوت اور ایک طرح کی صحتمندی اور صلابت کی ضمانت کرتی ہے ۔ حجازی الاصل فقر کا مقصود آخری، جیسا کہ شروع میں بھی کہا گیا تھا ایک طرح کی نفسی اصلاح ہے ۔ یعنی اندرون کی گہرائیوں میں ایک قسم کی تطہیر پیدا کرنا — انہیں ایک تہذیبی عمل سے گزارنا، تاکہ آئینۂ دل اس درجے شفافیت حاصل کرلے کہ اس میں نقشِ خداوندی بلا کسی مزاحمت کے منعکس ہوسکے ۔ "پیغامِ افغانی باملت روسیہ" کے عنوان سے 'جاوید نامے' میں اس کو 'فقرِ قرآن' کے نام سے موسوم کیا گیا ہے :

فقرِ قرآں اختلاطِ ذکر و فکر — فکر را کامل نہ دیدم جز بہ ذکر
ذکر، ذوق و شوق را دادن ادب — کارِ جاں است ایں نہ کارِ کام و لب
خیزد از وے شعلہ ہائے سینہ سوز — با مزاجِ تو نمی سازد ہنوز

فکر سے یہاں صحیفۂ آسمانی کی لغوی سطح پر تفہیم، اس کی حکیمانہ تفسیر اور اسمائے الٰہی کا ورد، سب ہی مراد ہیں، اور ذکر سے اشارہ ذوق و شوق کی تہذیب و ثقافت اور داعیۂ روح سے فیض یاب ہونے کی طرف ہے ۔ ان دونوں کے باہم آمیز کرنے ہی سے وہ فقر وجود میں آتا ہے، جس سے پوری شخصیت، جودت اور تنویر حاصل کرتی ہے ۔ اور ذاتِ ربانی سے اتصال حاصل ہوسکتا ہے ۔

یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، کہ اقبال نے فقر کو صرف اپنے فکر کی آماجگاہ ہی نہیں بنایا بلکہ اسے اپنی نجی زندگی میں بھی برتا ۔ فقر کی ایک لازمی شق اور اس کا ایک پُراسرار مطالبہ استغنا ہے، جو انسان کے اندر نیک طینتی اور احساس قلندری پیدا کردیتا ہے ۔ یعنی وہ دنیوی لذّات اور ترغیبات سے بے نیاز ہوکر اپنی نجی کائنات کو خود مکتفی تصور کرنے لگتا ہے ۔ 'ارمغان حجاز'، کے مندرجہ ذیل اشعار، جو نظامِ حکومت سے ایک عطیہ وصول ہونے پر کہے گئے تھے، اقبال کی شخصیت کے اس پہلو کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں :

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز
دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات
مجھ سے فرمایا کہ لے اور شہنشاہی کر

حسنِ تدبیر سے دے آنی و فانی کو ثبات
میں تو اس بارِ امانت کو اُٹھاتا بر دوش
کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات

خالص شعری سطح پر اقبال نے فقر کے امین کے لیے شاہین کا رمز استعمال کیا ہے۔ کیوں کہ اس پرندے میں جیسا کہ خود اقبال نے بالصراحت کہا ہے، وہ تمام صفات پائی جاتی ہیں، جو استغنا، خارہ شگافی، علاحدگی، بے اعتنائی، اپنے خون کی آگ میں جلنے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ چنانچہ "بالِ جبریل" کی ایک نظم میں اسی عنوان سے مندرجہ ذیل برجستہ اشعار ملتے ہیں:

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
یہ پورب یہ پچھم چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

یہاں یہ اشارہ کرنا شاید بے محل نہ ہو کہ اقبال کے بعض کوتاہ اندیش مبصرین نے، جو شعری عمل، شاعرانہ حکمتِ عملی (Artistic Strategy) کی باریکیوں سے کم ہی واقفیت رکھتے ہیں، شاہین کو برہنہ قوت کا استعارہ بزعمِ خود سمجھ کر اقبال کو فاشزم کا حامی قرار دینے کی سعی مذموم اور سعی لاحاصل کی ہے۔ اقبال قوت کے تحسین شناس ضرور ہیں، لیکن ایسی قوت و

شوکت کے، جو اخلاقی ضابطوں کی سخت گیری کو اپنے اوپر سے گزارنے کے حق میں ہے، اور اس سے اس کی تحدید ممکن ہے۔

"بال جبریل" کی ایک معرکۃ الآرا نظم "ذوق و شوق" میں، جس کا عنوان ہی اہتزاز (Ecstasy) کی کیفیت کا مبدل ہے، اور اسے ابھارتا ہے، ایک بلیغ شعر ملتا ہے:

شوکتِ سنجر و سلیم، تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید، تیرا جمالِ بے نقاب

اسلامی تصوف کی تاریخ میں حضرت بایزید بسطامی اور حضرت جنید بغدادی کی شخصیتیں، جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں، مرکزی اہمیت کی حامل ہیں۔ بایزید حالتِ سُکر (Intox-ication) کے قائل تھے اور حضرت جنید صحو (Sobriety) اور صبر کے مسلک پر کاربند۔ اوّل الذکر فنا کے اصول کو برتنے کے سبب Subject - Object Relationship کو اہمیت نہیں دیتے تھے۔ کیوں کہ ان کا خیال تھا کہ صاحبِ حال صوفی جس نفسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے، وہاں موضوع اور معروض کے درمیان فرق اور امتیاز مٹ جاتا ہے۔ اور اسی طرح خیر اور شر کے درمیان تفاوت محو ہو جاتا ہے۔ وہ معرفتِ الٰہی کے زینے پر عمل استغراق (Process of Contemplation) کے وسیلے سے چڑھنا چاہتے ہیں۔ اور خود سپردگی، تجاذبِ باہمی اور خود فراموشی کی کیفیت کو تصوف کا عنصر مانتے ہیں۔ ان کے نزدیک ذات کا عرفان صفات سے منزہ ہو کر کیا جانا چاہیے۔ حضرت جنید بادۂ عشق کے لذت شناس، لیکن احکامِ شریعت کے پابند تھے اور شریعت اور طریقت کے درمیان خطِ امتیاز کو ملحوظ رکھنے کے حق میں تھے۔ ان کا خیال تھا کہ آغازِ کار میں جو رشتہ عبد اور معبود کے درمیان قائم ہوا تھا، اس کی توثیق اور اس کا اعادہ انسان کی نفسی اور روحانی زندگی میں پے در پے ہوتے رہنا چاہیے۔ حضرت بایزید اور حضرت جنید ایک ہی تصویر کے دو رُخ پیش کرتے ہیں۔ کیوں کہ ایک الوہی ذات سے اتصال کی خواہش دونوں کے یہاں قدرے مشترک طور پر موجود ہے۔ اقبال کے لیے فقر ایک۔ ایجابی تصوّر ہے، سلبی اور منفی نہیں، اور چونکہ حسیات سے اجتناب خود اختیاری ہے۔ اسی لیے فقر کو انھوں نے جمالِ الٰہی کے ایک کرشمے کے طور پر متصوّر

کیا ہے۔"اور اسے قوت و شوکت اور جلال محض سے ممیز کیا ہے۔

'ضرب کلیم' کی ایک نظم 'فقر و ملوکیت' میں مندرجہ ذیل اشعار غور طلب ہیں:

فقر جنگاہ میں بے ساز و یراق آتا ہے
ضرب کاری ہے اگر سینے میں ہے قلب سلیم
اس کی بڑھتی ہوئی بے باکی و بے تابی سے
تازہ ہر عہد میں ہے قصۂ فرعون و کلیم
اب ترا دور بھی آنے کو ہے اے فقر غیور
کھا گئی روح فرنگی کو ہوائے زر و سیم!

یہاں فقر کو متعارف کرانے میں ایک ڈرامائی لہجے کا اظہار ہوتا ہے۔"بے ساز و یراق" ہونے کے باوصف فقر مسکینی و محرومی کی علامت نہیں، بلکہ اس میں ایک طرح کی مبارزت طلبی پائی جاتی ہے یہ ایک انقلابی قوت ہے جو اشیائے عالم کی شیرازہ بندی کی صلاحیت رکھتی ہے۔ حق و باطل کی پیکار میں فقر حق کی قوت ہے۔ اور اس کے برعکس اور اس کے مدمقابل ملوکیت ایک طاغوتی قوت ہے۔ یہ کشمکش اور تناؤ ایک نامتناہی عمل ہے اور تاریخ کے ہر دور میں تجربہ میں آتا رہتا ہے۔ فقر ملوکیت پر غالب آنا اور اسے شکست دینا چاہتا ہے۔" ہوائے زر و سیم" کو جو مادیت پرستانہ کا زندگی ایک لازمی مظہر ہے، جو قوت متوازن کر سکتی ہے، وہ فقر ہی کی قوت ہے۔ اسی سے نفسی انقلاب اور اندرونی تبدیلی کی بنیاد پڑتی ہے جو ہمارے انداز نظر کو یکسر بدل سکتی ہے۔

اقبال کے تصوّر فقر میں جو عناصر تشکیلی حیثیت رکھتے ہیں،" وہ ہیں اوّل فقر کا عشق اور وجدانی کیفیات سے الحاق اور واسطہ، دوسرے اس کا حرکی اور ایجابی ہونا، اور تیسرے اس کی انقلاب انگیزی کی صلاحیت۔" اور اس لیے یہ فقر کی مروجہ اور مسلمہ شکلوں کے مقابلے میں ایک ایک امتیازی شان رکھتا ہے۔'ضرب کلیم' میں نظم 'صوفی سے' میں جو تین شعر ملتے ہیں، وہ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔" اور ایک طور سے اس پوری بحث کا لب لباب پیش کرتے ہیں:

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا
مری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا

تخیلات کی دنیا غریب ہے لیکن
غریب تر ہے حیات و ممات کی دنیا
عجب نہیں کہ بدل دے اسے نگاہ تری
بلا رہی ہے تجھے ممکنات کی دنیا

یہاں یہ جتانے کی ضرورت نہیں کہ صوفی سے مراد تصوف کی مروّجہ صورتوں کو برتنے والا وہ انسان ہے جو اقبال کے مردِ فقیر کا تضاد پیش کرتا ہے۔ یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ فقر اور راہبی میں بعد المشرقین ہے۔ نظم کا مخاطب اصلی یعنی صوفی دراصل رہبانیت مجسم ہے اور حجازی فقر کے نصب العینی انسان کی ضد! یہاں ایک طرف معجزات اور تخیلات کی پُر فریب کائنات ہے جو صوفی اور شاعرِ محض کے پرواز تخیل کی آماجگاہ ہے اور دوسری جانب حادثات اور حیات و ممات کی دُنیا ہے، جس سے ہمیں سروکار بھی ہوتا ہے اور جس پر ہماری نظریں جمی بھی رہتی ہیں! اور جس کے سلسلے میں ایک حرکی اور حقیقت پسندانہ ذہنی رویے کا اظہار بھی ناگزیر ہوتا ہے۔ لیکن دراصل ممکنات (Possibilities) کی دنیا دونوں پر حاوی اور دونوں سے وسیع تر ہے۔ ممکنات سے مراد وہ ماورائیت (Transcendence) ہے، جو کرۂ ارضی کے میلانات اور ہیجانات کی نفی نہیں کرتی، اور نہ یہ معجزات اور تخیلات کی دنیا کے مرادف ہے۔ یہ دراصل وجودیت کی روح کا عکس پیش کرتی ہے۔ اس میں نظریں اُفق کی طرف اُٹھتی ہیں۔ اس میں ماضی، حال، مستقبل ایک عضوی کل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اور مستقبل ایک کھلے ہوئے امکان کی طرح سامنے رہتا ہے بغیر اس کے کہ یہ گرد و پیش کی کائنات سے صَرفِ نظر کرنے کی طرف ترغیب دلائے۔ اس میں وجود کے معنی و مفہوم کے انکشاف کا جذبہ پوری توانائی کے ساتھ مخفی ہے۔

اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر

اقبال کی شاعری کے بارے میں اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اس لحاظ سے قابلِ اطمینان نہیں ہے کہ اس میں زیادہ تر سروکار یا تو ان کے فلسفیانہ افکار کی توضیح سے رہا ہے، یا ان کے سیاسی عقائد اور ملی جذبات سے۔ اقبال کے فکری میلانات اور مذہبی افکار ہمیں واضح طور پر ان کے خطبات اور دوسری نثری تحریروں میں ملتے ہیں۔ اور ان کی بنیاد پر یہ متعین کرنا مشکل نہیں کہ اقبال کے ذہن میں انسان اور نصب العینی سماج کے خد و خال کیا ہو سکتے ہیں۔ ادبی تنقید کا مطالعہ اس سے مختلف ہے۔ اس سلسلے میں ہمارے یہاں لکھنے والے دو طرح کی غلط فہمی کا شکار رہے ہیں۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو مجرد فکر کی باز آفرینی پر زور دیتے ہیں، اور شاعر کی بڑائی کو اس کے فکری سرمائے کی بڑائی پر تمام تر منحصر جانتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ بات نسبتاً کم اہم ہے کہ شعر کی کائنات میں فکر کا عمل کس طرح ہوتا ہے۔ دوسری طرف وہ لوگ ہیں، جو فنی وسائل اور ساز و سامان کو محض آرائشِ سخن کے تابع کر دیتے ہیں۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ فکری اور نظریاتی تجزیے پر زور دینے والوں سے اس درجے خائف اور مرعوب ہو جاتے ہیں کہ اپنے نقطۂ نظر کی کھل کر اور پورے طور پر حمایت نہیں کر سکتے۔ ہماری تنقید میں مواد اور ہیئت کے سلسلے میں کوئی بحث کی جاتی ہے تو وہ اصولی طور پر چاہے کتنی ہی صحیح کیوں نہ ہو، لیکن اس کا محکم طور پر اطلاق کسی فنی کارنامے پر نہیں کیا جاتا۔ جن دو اہم اور بنیادی باتوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے، ان میں سے پہلی تو یہ ہے کہ مواد اور ہیئت کی صحیح آمیزش اور کلی مطابقت سے جو حقیقت وجود میں آتی ہے، وہ لغوی یا سائنٹفک یا قابلِ استناد خارجی حقیقت سے مختلف نوعیت کی ہوتی ہے، اور دوسرے یہ کہ فن کی کائنات اس معنی میں خود مکتفی ہوتی ہے، کہ وہ جن رابطوں یا مطابقات سے مرکب ہے؛ وہ خود ہی ایک طرح کی حقیقت کو جنم دیتے ہیں

اقبال کے سلسلے میں یہ بات اکثر دوہرائی گئی ہے کہ انہیں اپنے فکر کی اہمیت پر اصرار تھا اور وہ اس کی ترسیل میں اس درجہ منہمک رہتے تھے، کہ ان کے بقول فنی تراش وخراش پر پوری توجہ مرکوز کرنے کی انہیں مہلت ہی نہیں تھی۔ اقبال کے اس بیان کو اس کے سطحی مفہوم میں قبول کر لینا خود تنقید ہی سادہ لوحی کی دلیل ہے۔ اقبال اصطلاحی معنوں میں بڑے مفکر سے زیادہ حکیم اور عارف تھے۔ کیوں کہ ان کے کان نبض ہستی کی دھڑکن پر لگے رہتے تھے اور کائنات اور وجود کلّی کا تموج اور تنفس ان کے شعوری ادراک کا حصہ تھا۔ لیکن فن کی نفاستوں اور باریکیوں کے سلسلے میں ان کی پرکھ زندگی میں ان کی معرفت اور بصیرت سے کسی طرح کم نہ تھی میتھو آرنلڈ نے انگریزی شاعر ورڈزورتھ کے بارے میں کہا تھا، کہ اس کی شاعری حقیقت ہے اور اس کا فلسفہ محض ایک واہمہ۔ کالرج نے اس قول کی تردید میں اور اپنے دوست اور ہم عصر ورڈزورتھ کی بڑائی کو ثابت کرنے کے لیے اس رائے کا اظہار کیا کہ کوئی شاعر، بڑا شاعر اس وقت تک ہو ہی نہیں سکتا جب تک کہ وہ طویل عرصہ تک فکر کی گہرائیوں میں نہ ڈوبا رہا ہو۔ یہاں ان دونوں میں سے کسی رائے پر محاکمہ مقصود نہیں ہے۔ لیکن یہ بات ضرور ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اوّل تو شاعرانہ فکر، مجرد فلسفیانہ تفکر سے مختلف اور ایک امتیازی شان رکھتی ہے۔ دوسرے فلسفیانہ تفکر فن کے حصول سے گزر کر ہی قابل احترام بنتا ہے! اور تیسرے وہ بصیرت جو اس طرح چھن کر سامنے آتی ہے، اس حقیقت سے مختلف ہوتی ہے، جس سے ہم روزمرّہ کی زندگی میں دوچار ہوتے ہیں۔ یا جو فلسفے، سائنس اور الٰہیات کی کائنات میں محصور اور ان سے متعلق اور منسلک ہے اس کے ساتھ یہ امر بھی بدیہی ہے کہ کسی فن پارے کو فنی نقطۂ نظر سے پرکھنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ اس کی تہ میں جو خیالات اور احساسات ہیں، انہیں نظر انداز کیا جاتے۔ دراصل تنقیدی عمل کے دوران فکری میلانات اور نظریات یا جذبات و احساسات کا ایک دوسرے سے علاحدگی میں ذکر کرنا بے معنی ہے۔ کیوں کہ جس پیچیدہ مرکب کو لفظ و صوت کی تنظیم کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے، وہ خیالات و جذبات نہیں ہیں، بلکہ تجربے کا وہ نقطۂ ارتکاز ہے، جس میں مختلف عناصر اور عوامل ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔

اقبال فن سے اپنے تغافل کی طرف جتنی بھی توجہ مبذول کرائیں، مگر ان کے فن کی عظمت اور برگزیدگی میں شبہ کیسے کیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ظاہر ہے کہ اگر وہ صرف فن کے خارجی لوازمات اور اس کے نوک وپلک کے اہتمام و انصرام ہی پر اپنی توجہ صرف کرتے، تو وہ محض ایک دوئم درجے کے شاعر ہو کر رہ جاتے۔ انگریزی شاعر

ورڈزورتھ نے جب زبان کو شاعرانہ فکر کے لبادے سے نہیں، بلکہ اس کی تجسیم (Incar- nation) سے تعبیر کیا، تو اس نے ایک گہری حقیقت کی طرف اشارہ کیا تھا۔ لبادے کو باہر سے عائد بھی کیا جا سکتا ہے، اور اسے اُتارا بھی جا سکتا ہے لیکن تجسیم سے ذہن اس امر کی طرف منتقل ہوتا ہے کہ کسی مخصوص تجربے کے لیے اس کا خارجی پیکر اس تجربے کو شخصیت کی گہرائیوں میں جذب کرنے کے ساتھ ہی مبرم طور پر وجود میں آیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر فنی اظہار ایک عضوی فارم ہے، جو تجربے کے ساتھ نہ صرف گہرے طور پر مربوط ہے، بلکہ دونوں کے درمیان ایک ہم آنی (Instantaneous) کیفیت مشترک ہے۔ اقبال کے یہاں ان کے فلسفۂ خودی یا فلسفۂ حرکت و عمل کی جو اہمیت ہے، سخت کوشی پر جو اصرار ہے، اور نفس کے مستترامکانات کو بروئے کار لانے کی جو ترغیب ملتی ہے، اُسے اس کے شعری سیاق و سباق سے علیحدہ کر کے دیکھنے سے ہم اس کے ساتھ پوری طرح انصاف نہیں کر سکتے۔ اقبال کی تنقید کے سلسلے میں سب سے اہم مسئلہ، جواب تک مسلسل نظرانداز کیا گیا ہے، وہ یہ متعین کرنا ہے کہ کہاں ان کے مذہبی اور فلسفیانہ عقائد اور نظریات شعر کی زندہ تجسیم میں ظاہر ہوئے ہیں اور کن مقامات پر وہ محض اصول اور تعمیمات کی حیثیت سے اور محض سطح پر نظم کیے گئے ہیں۔

اقبال نے اپنی ذاتی ڈائری میں جن مغربی شاعروں کا ذکر کیا ہے، ان میں شیکسپیئر کے علاوہ گوئٹے اور بائرن قابلِ ذکر ہیں۔ "پیامِ مشرق" میں "نقشِ فرنگ" کے عنوان کے تحت جن مغربی مفکروں اور شاعروں کا ذکر ہے، ان میں اوروں کے علاوہ براؤننگ کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اقبال براؤننگ کے شعری مزاج اور اس کے فنی طریقۂ کار کے بھی ضرور رازداں رہے ہوں گے۔ اپنے مخصوص فلسفۂ خودی کے پیشِ نظر وہ فن ڈرامانگاری میں تمثیل کے قائل نہیں تھے۔ کیونکہ ان کا خیال تھا، کہ اداکار کسی مخصوص کردار کو بعینہٖ اسٹیج پر اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ اپنی خودی کے لبادے کو اُتار کر اپنے آپ کو اس کردار کے اندر مدغم نہ کر دے، اور یہ کسی طرح احسن طریقۂ کار نہیں ہے:

یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے
رہا نہ تو، تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات

لیکن قطع نظر اس ایک پہلو سے، اقبال کے یہاں ڈرامائی طریقۂ کار کی بہت سی جھلکیاں ملتی ہیں۔

مکالمہ، کرداروں کی تخلیق، فضا اور صورتِ حال کی تعمیر، کشمکش، معروضیت اور نقطۂ ارتقا، ان سب عناصر سے مل کر ڈرامائی فن پارہ کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ ان میں سے اگرچند اجزا بھی کسی ادبی کارنامے میں موجود ہیں، تو ہم اسے ڈرامائی تخیّل کا نتیجہ فرض کر لینے میں حق بجانب ہیں۔ "بانگِ درا" میں ایک ابتدائی نظم کا عنوان "عقل و دل" ہے۔ اس میں عقل سے مراد ادراک حقائق کا وہ وسیلہ ہے، جو منطق اور استدلال پر تکیہ کرتا ہے، اور جو چشمِ زدن میں اشیاء کے باطن کو بے نقاب کر دیتا ہے۔ دل کے جواب میں دونوں کا موازنہ اس طرح کیا گیا ہے۔

رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے — اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے — اور باطن سے آشنا ہوں میں
علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے — تو خدا جو، خدا نما ہوں میں
علم کی انتہا ہے بے تابی — اس مرض کی مگر دوا ہوں میں

اس سے پہلے عقل اپنا تعارف بھی کرا چکی ہے اور اپنے امتیازات بھی گنا چکی ہے۔ اس مختصر سی نظم کی بساط پہ دو مخالف رویوں کو مکالمے کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ شاعر نے اپنی ترجیح کا راز کہیں کھلنے نہیں دیا، تاکہ حقیقت کی تفہیم کے دونوں راستے نمایاں ہو جائیں اور پڑھنے والا خود ہی فیصلہ کر سکے، کہ ان میں سے معتبر اور صحیح راستہ کون سا ہے۔ اسی بات کو "ضربِ کلیم" میں یوں ادا کیا ہے:

علم نے مجھ سے کہا، عشق ہے دیوانہ پن
عشق نے مجھ سے کہا علم ہے تخمین و ظن
بندۂ تخمین و ظن، کرمِ کتابی نہ بن

"پیامِ مشرق" میں بھی علم و عشق کے درمیان ایک محاورے میں دونوں کا نقطۂ نظر یکے بعد دیگرے پیش کیا گیا ہے۔ پہلے علم کہتا ہے۔

نگاہم رازدارِ ہفت و چار است — گرفتارِ کمندم روزگار است
جہاں بینم بایں سو باز کردند — مرا با آنسوئے گردوں چہ کار است

عشق کا جواب اس کے برعکس دو مصرعوں میں یہ ہے:

زافسون تو دریا شعلہ زار است　　ہوا آتش گزار و زہر دار است
چو با من یار بودی نور بودی　　بریدی از من و نورِ تو نار است

یہاں بھی اقبال نے اپنی طرف سے کچھ نہیں کہا ہے، بلکہ دونوں نقطہ ہائے نظر غیر جانبداری کے ساتھ پیش کر دیے ہیں۔ البتہ ان کے پورے کلام کو سامنے رکھ کر یہ فیصلہ کرنا دشوار نہیں، کہ خود ان کی ہمدردیاں کس طرف ہیں۔

"بانگ درا" میں دو معروف نظمیں "رات اور شاعر" اور "شمع اور شاعر" میں اول الذکر میں محض ایک ذہنی کیفیت کی عکاسی ملتی ہے۔ نظم ایک نوع کے استعجاب سے شروع ہوتی ہے، جو شاعر کے غیر معمولی رویے نے پیدا کیا ہے۔ شاعر کا جواب رات کے اس استعجاب کو دور کرتا ہے۔ "شمع و شاعر" میں شمع کا استفسار مختصر سا ہے۔ البتہ شاعر کے کردار کو ایک معمول کے طور پر کام میں لا کر اقبال نے ان بہت سے تجربات اور احساسات کو متشکل کیا ہے، جو ان کے دل کی گہرائیوں میں ہنگامہ پرور تھے اسی طرح "اسرار خودی" میں "حکایتِ الماس و زغال" کے پردے میں اقبال نے ایک حکیمانہ نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے، جو بالکل آخر میں مترشح ہوتا ہے۔ زغال کی گفتگو اس طرح شروع ہوتی ہے۔

ہمدمیم و ہست و بودِ ما یکیست　　در جہاں اصلِ وجودِ ما یکیست
قدر من از مردگی کمتر زخاک　　از جمالِ تو دلِ آئینہ چاک
روشن از تاریکیٔ من مجمر است　　پس کمالِ جوہرم خاکستر است
پشتِ پا ہر کس مرا بر سر زند　　بر متاعِ ہستیم اخگر زند
بر سر و سامانِ من باید گریست　　برگ و سازِ ہستیم دانی کہ چیست؟
موجۂ دودے بہم پیوستۂ　　مایہ دارِ یک شرارِ جستۂ

اور اس کا جواب الماس نے یہ دیا ہے:

پیکرم از پختگی ذوالنور شد　　سینہ ام از جلوہ ہا معمور شد
خوار گشتی از وجودِ خامِ خویش　　سوختی از نرمیٔ اندامِ خویش
فارغ از خوف و غم و وسواس باش　　پختہ مثلِ سنگ شو الماس باش
می شود از وے دو عالم مستنیر　　ہر کہ باشد سخت کوش و سخت گیر

در صلابت آبروئے زندگی است

ناتوانی ناکسی ناپختگی است

"پیام مشرق" میں خدا اور انسان کے درمیان جو مکالمہ ہے، وہ بہت معنی خیز ہے۔ اس مکالمے میں انسان کا جواب اس کی ادعائے خودی کا حامل ہے۔ بہ الفاظِ دیگر اس جواب سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ انسان نے تخلیقِ خداوندی پر کیا کیا اضافے کیے ہیں۔ خدا یہاں فطرتِ عالم یا ہستیٔ کائنات کے مرادف ہے۔ اور انسان کا نقطۂ نظر دراصل فن کار کا نقطۂ نظر ہے اور اس لیے ایک معنی میں یہ مکالمہ فطرت اور ہنر یا آرٹ کے درمیان تضاد کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ انسان کا جواب قابلِ غور ہے:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم — سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی — خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

"پیام مشرق" میں ایک نظم "زندگی" میں یہ مکالمہ خود شاعر اور کسی مفروضہ حکیم کے مابین واقع ہوتا ہے اور زندگی سے متعلق اپنا نقطۂ نظر اقبال اس طرح پیش کرتے ہیں:

پرسیدم از بلند نگاہے حیات چیست — گفتا مے کہ تلخ تر او نکوتر است
گفتم کہ کرمک ست و زگل سر بروں زند — گفتا کہ شعلہ زاد مثال سمندر است
گفتم کہ شر بہ فطرت خامش نہادہ اند — گفتا کہ خیر او نہ شناسی ہمیں شر است
گفتم کہ شوق سیر نہ بردش بہ منزلے — گفتا کہ منزلش بہ ہمیں شوق مضمر است
گفتم کہ خاکی است و بخاکش ہمی دہند
گفتا چو دانہ خاک شگافد گل تر است

ہستی اور نیستی، عدم اور وجود، زندگی اور تعطل، حرکت اور جمود کے درمیان فرق کو ایک لطیف، سریع الاثر ذہنی تمثال کے ذریعہ اس طرح اُبھارا گیا ہے۔

ساحلِ افتادہ گفت گرچہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد آہ کہ من چیستم
موجِ ز خود رفتۂ تیز خرامید و گفت

ہستم اگر میروم ، گر نہ روم نیستم

"پیام مشرق" میں ایک نظم "حور و شاعر" کے عنوان سے خاصی اہم ہے۔ حور، شاعر کی خودنگری اور نرگسیت کی شکوہ سنج ہے۔ اسے اس کی شخصیت کے اندرونی سوز و ساز کا بھی کچھ کچھ اندازہ ہے اور اس کے کلام کی تخلیقی قوت اور سحر انگیزی کا بھی۔ مگر اس کی کم آمیزی، تغافل شعاری اور اپنے آپ میں ضرورت سے زیادہ کھوئے رہنے کا بہر حال اسے گلہ ہے۔ حور اپنی شکایت کا آغاز اس طرح کرتی ہے۔

نہ بہ بادہ میل داری نہ بہ من نظر کشائی
عجب این کہ تو ندانی رہ و رسم آشنائی
ہمہ سازِ جستجوئے ہمہ سوزِ آرزوئے
نفسے کہ می گدازی غزلے کہ می سرائی
بنوائے آفریدی چہ جہانِ دلکشائے
کہ ارم بچشم آید چو طلسمِ سیمیائی

شاعر کا جواب غور طلب ہے۔ اس کے مزاج کی ساری شوریدگی، سیمابیت اور آرزو مندی، خوب سے خوب تر کی تلاش کا جذبہ، وفورِ احساسات، نئی منزلوں کی طرف جادہ پیمائی، نئے افق زیست کی جستجو، مدام پیکر تراشی، دردمندی اور غمگساری کی طلب، ان سب کا انعکاس اور ارتعاش اس جواب میں جھلکتا ہے۔

چہ کنم کہ فطرتِ من بہ مقام در نسازد
دلِ ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے
چو نظر قرار گیرد بہ نگارِ خوبروئے
تپد آں زماں دلِ من پئے خوبتر نگارے
ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے
طلبم نہایتِ آں کہ نہایتے ندارد
بہ نگاہِ ناشکیبے بہ دلِ امیدوارے

اقبال کی بڑائی کو اکثر یہ کہہ کر گھٹانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے یہاں حد درجے

کی انتخابیت (eclecticism) پائی جاتی ہے۔ سر دست اس رائے کی خامی سے یہاں بحث مقصود نہیں ہے۔ البتہ یہ امر مسلمہ ہے کہ اقبال کو رسول کریمؐ کے بعد سب سے زیادہ عقیدت مولانا روم سے ہے۔ قرآن کریم اور مثنوی معنوی کے بعد اقبال کے یہاں سب سے زیادہ اثرات نطشے اور برگساں کے ملتے ہیں۔ رومی کو وہ اپنا روحانی مُرشد قرار دیتے ہیں، کیوں کہ دونوں کے اساسی اور مرکزی خیالات میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔ اقبال اور رومی دونوں وجدان کو عقل فرومایہ پر ترجیح دیتے ہیں۔ دونوں تقدیر کو پابستگی نہیں، بلکہ عینِ آئینِ حیات سمجھتے ہیں اور انسان کو اپنی تقدیر کا خالق مانتے ہیں۔ دونوں نظریۂ ارتقاء کے قائل ہیں اور جد و جہد اور مدام آرزومندی کو ارتقاء کا سبب تصوّر کرتے ہیں۔ دونوں فرد کی خودی، یعنی اس کی سرشت اور فطرت میں مستتر توانائیوں کو بروئے کار لانے پر اصرار کرتے ہیں، لیکن خودی کے نشو و ارتقاء کی بے خودی کے ضابطے سے تحدید کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں بقا مشروط ہے، حرصِ بقا پر۔ دونوں جہدِ مسلسل کو زندگی اور تعطل کو موت کا مرادف جانتے ہیں اور دونوں کے یہاں کارزارِ حیات میں مسلسل اور پیہم سعی و طلب اور جہد و عمل نئی دُنیاؤں کو معرضِ وجود میں لاسکتا ہے۔ اس ذہنی اور روحانی مناسبت اور یک رنگی کی بنا پر اقبال انہیں عارف رومی کہتے ہیں۔ "بالِ جبریل" کی ایک نظم میں جس کا عنوان ہے "پیر و مرید" اقبال نے اپنے شکوک و شبہات اور اپنی الجھنوں کی کشاد کے سلسلے میں رومی سے رجوع کیا ہے۔ یہ بازگشت ہے اس استفہامیہ انداز کی جو ہمیں ایک نسبتاً ابتدائی نظم "خضرِ راہ" میں ملتا ہے۔ جہاں الگ الگ سوالات کا فرداً فرداً مختصر طور سے جواب دیا گیا ہے۔ یہ پوری نظم ایک طرح کا محاسبۂ ذہنی و نفسی ہے۔ کردار بظاہر دونوں غیر مشخص ہیں، اور سوال و جواب کا یہ طریقہ ایک طرح کے ایقان و اطمینان حاصل کرنے کے لیے برتا گیا ہے۔ علم کی دو قسموں کو یعنی وہ جس کی بنیاد استدلال محض پر ہو، اور وہ جو کشفِ حقائق تک پہنچائے، رومی نے اس طرح ممیز کیا ہے۔

علم را بر تن زنی مارے بود!
علم را بر دل زنی یارے بود!

مرید ہندی کے اس سوال کا

خاک تیرے نور سے روشن بصر
غایتِ آدم خبر ہے یا نظر؟

واضح طور پر رومی نے یہ جواب دیا ہے:

آدمی دید است باقی پوست است
دید آں باشد کہ دیدِ دوست است!

اسی طرح جب مریدِ ہندی یہ استفسار کرتے ہیں:

گرچہ بے رونق ہے بازارِ وجود
کون سے سودے میں ہے مردوں کا سود؟

تو انہیں یہ جواب ملتا ہے:

زیرکی بفروش و حیرانی بخر!
زیرکی ظن است و حیرانی نظر!

مریدِ ہندی کا ایک اور سوال توجہ طلب ہے:

علم و حکمت کا ملے کیونکر سراغ؟
کس طرح ہاتھ آئے سوز و درد و داغ؟

پیرِ رومی اس کا جواب یہ دیتے ہیں:

علم و حکمت زاید از نانِ حلال!
عشق و رقت آید از نانِ حلال!

اور مریدِ ہندی کے آخری تبصرے پر:

ہند میں اب نور ہے باقی نہ سوز!
اہلِ دل اس دیس میں ہیں تیرہ روز!

پیرِ رومی کا ارشاد یہ ہے۔

کارِ مرداں روشنی و گرمی است
کارِ دوناں حیلہ و بے شرمی است

"جبریل و ابلیس" میں نہ صرف یہ مکالماتی انداز برقرار رکھا گیا ہے، بلکہ

اس میں دو شوری کردار بھی تخلیق کیے گئے ہیں ۔ یہ الفاظ دیگر دو معروف اساطیری کرداروں کو ایک افسانوی ڈھانچے میں مربوط کر کے پیش کیا گیا ہے ۔ "پیام مشرق" میں میلادِ آدم، پر ایک پوری نظم موجود ہے ۔ "بال جبریل" میں دو نظمیں "فرشتے آدم کو رخصت کرتے ہیں" اور "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" اس امر پر دلالت کرتی ہیں، کہ اقبال نہ صرف ہبوط آدم کے واقعے سے دلچسپی رکھتے ہیں، بلکہ اس کے ڈرامائی امکانات پر بھی ان کی نظر ہے ۔ یہ واقعہ بیک وقت قرآنِ کریم اور انجیلِ مقدس دونوں میں مذکور ہے ۔ عیسائیت کی تعلیم کے برعکس، جس کے مطابق سقوطِ انسان مرحمت و سعادت کے منتہا سے گرنے اور غیر مختتم ذلت و گمراہی کی دلیل ہے اس سلسلے میں اقبال ایک اثباتی نقطۂ نظر کے قائل ہیں، اور انسان کو ہمیشہ کے لیے راندۂ درگاہ نہیں سمجھتے ۔ اس خاص نظم میں ابلیس کا کردار مرکزِ ثقل ہے ۔ کیونکہ وہ ممکناتِ زندگی کا اشاریہ ہے چنانچہ جبریل کے اس اظہارِ خیال پر :

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو؟

ابلیس کا جواب بہت معنی خیز ہے :

آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو!
اب یہاں میری گذر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ و کو

اور پھر جب جبریل ان بلندیوں اور رفعتوں کا ذکر کرتا ہے، جو اس نے اپنی سرکشی اور ضد کی وجہ سے کھو دیں، اور گویا اس طور پر سقوطِ ابلیس سے فرشتوں کی آبرو خدا کی نظروں میں گر گئی، تو جو جواب ابلیس اس کا دیتا ہے، اس میں طنطنہ، ادعائے خودی، خود اعتمادی اور زمین کی بساط پر انسانی تگ و تاز کے ہنگامے میں خود اس کا حصہ، ان سب کی جھلکیاں اس میں ملتی ہیں :

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو!

دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے میں کہ تو؟
خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم دریا بہ دریا جو بہ جو!
گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو؟

اس جواب میں گہری طنز کا عنصر اس تضاد میں ہے، جو جبریل کی معصومیت اور ابلیس کی تجربے کے لیے اہلیت کے درمیان موجود ہے۔ جبریل ایک خاموش تماشائی ہے۔ اس کی کائنات رنگ و بو اور امکاناتِ خیر و شر سے مبرّا ہے۔ ابلیس کی جرائت تہلکہ خیز ہے اور ہر چند وہ خطا اور نسیان اور ظلم و جہل کا مرکب ہے۔ مگر اس کی اندرونی توانائیاں، اس کی قوتِ مقاومت اور اس کی خارا شگافی بہرحال ہمیں تحسین پر اُکساتی ہیں۔

"بانگ درا" کی ایک نظم "چاند اور تارے" میں حرکت کا فلسفہ، جسے اقبال نے اپنی پیکر نگاری کے ذریعے ہزار حسن و دل آویزی کے ساتھ پیش کیا ہے، چاند اور تاروں کی زبانی اس طرح مجسم اور متشکل کیا ہے۔

ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے — تارے کہنے لگے قمر سے
نظارے رہے وہی فلک پر — ہم تھک بھی گئے چمک چمک کر
کام اپنا ہے صبح و شام چلنا — چلنا چلنا، مدام چلنا
بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے — کہتے ہیں جسے سکوں، نہیں ہے
رہتے ہیں ستم کشِ سفر سب — تارے، انساں، شجر، حجر سب
ہوگا کبھی ختم یہ سفر کیا؟
منزل کبھی آئیگی نظر کیا؟
کہنے لگا چاند، ہم نشینو! — اے مزرعِ شب کے خوشہ چینو!
جنبش سے ہے زندگی جہاں کی — یہ رسم قدیم ہے یہاں کی
ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ — کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

ایک اور نظم "حقیقتِ حسن" میں صرف دو کردار ہی مصروفِ گفتگو نہیں ہیں، بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک پوری انجمن جمی ہوئی ہے۔ حسن خدا سے اپنی عارضی اور آنی جانی

کیفیت کے متعلق دریافت کرتاہے اور اسے یہ جواب ملتاہے:

مِلا جواب کہ تصویر خانہ ہے دُنیا　　شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا
ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اسکی　　وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جسکی

زوال ایک اٹل حقیقت ہے، اور تغیر وحرکت تخلیق کائنات کے امتیازی نشانات ہیں۔ اس اصول کا اطلاق جس طرح تمام کائناتِ فطرت پر کیا گیاہے، وہ دلچسپ بھی ہے اور ڈرامائی بھی:

کہیں قریب تھا، یہ گفتگو قمر نے سُنی　　فلک پہ عام ہوئی، اخترِ سحر نے سُنی
سحر نے تارے سے سُنکر سُنائی شبنم کو　　فلک کی بات بتادی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے　　کلی کا ننھا سا دل خون ہوگیا غم سے

چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

یہاں جو مجردخیال سطح کے نیچے ہے، اسے اقبال نے ایک مصرع میں اس طرح ادا کر دیاہے۔

ثبات اک تغیر کو ہے زمانے میں

مگر اس بنیادی حقیقت کو گفتگو کے لین دین کے وسیلے سے تخیلی بلکہ ڈرامائی انداز سے پیش کیا گیاہے۔

"ارمغانِ حجاز" میں نظم "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں ابلیس کے علاوہ پانچ اور کردار بھی ہیں۔ "حقیقتِ حسن" کی طرح اس نظم کی بساط بھی ارضی نہیں، بلکہ سماوی ہے۔ یہاں حسن کی گریزپائی اور لمحاتی وجود کے برعکس سیاستِ عالم کا نقشہ پھیلا ہواہے۔ اور یہ مسئلہ درپیش ہے کہ اس عالم کون و فساد میں سرمایہ داری ملوکیت اور نسل و قوم کے جو بُت انسانی ذہن نے تراشے ہیں اور اُنھیں اپنی تنگ ذاتی اغراض اور انسانیت کی آبرو ریزی کے لیے جس طرح استعمال کیا گیاہے، اور استحصال کی جتنی مختلف شکلیں اس وقت نظروں کے سامنے ہیں، ان کے اسباب و محرکات پر غور کیا جائے۔ قدرتی طور پر اس ضمن میں مسلمانوں کا طرزِ فکر و عمل اور اسلامی تعلیمات کی روح بھی معرض بحث میں آتی ہے۔ ابلیس کے پانچوں حاشیہ

نشین، مسائل کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھ کر اسے مشورہ دیتے ہیں۔ ابلیس خود بھی ان مسائل میں کچھ نہ کچھ بلکہ خاصی بصیرت رکھتا ہے اور اس مذاکرہ میں حرفِ آخر اسی کا ٹھیرتا ہے۔ وہ اپنے تاثرات اور محاکمے کو جس طرح پیش کرتا ہے، اس میں اس تمام بحث کی تلخیص سمٹ آتی ہے۔ اسلام کے بارے میں ابلیس کی افتادِ فکر جستہ جستہ اشعار میں اس طرح جھلک اُٹھتی ہے:

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو
خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو
جانتا ہوں میں یہ اُمت حاملِ قرآں نہیں
ہے وہی سرمایہ داری بندۂ مومن کا دیں
جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں
عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبرؐ کہیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و نظر کا انقلاب!
پادشاہوں کی نہیں، اللہ کی ہے یہ زمیں
توڑ ڈالیں جس کی تکبیریں طلسمِ شش جہات
ہو نہ روشن اس خدا اندیش کی تاریک رات!
تم اسے بیگانہ رکھو عالمِ کردار سے
تا بساطِ زندگی میں اس کے سب مہرے ہوں مات!
خیر اسی میں ہے قیامت تک رہے مومن غلام
چھوڑ کر اوروں کی خاطر یہ جہانِ بے ثبات
ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات

ہر نفس ڈرتا ہوں اس اُمت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتساب کائنات!
مست رکھو ذکر و فکر صبح گاہی میں اسے
پختہ تر کردو مزاجِ خانقاہی میں اسے

اقبال کی ان سب نظموں میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، متضاد نقطہ ہائے نظر کو دو یا دو سے زیادہ کرداروں کی زبان سے پیش کرنے کی طرف میلان شروع سے نظر آتا ہے۔ یہاں ہمیں شعری کردار بھی ملتے ہیں، جیسے شاعر، خضر، جبریل، ابلیس اور ان کے اور دوسرے کرداروں کے درمیان مکالمہ بھی۔ "حقیقتِ حسن" اور "مجلسِ شوریٰ" میں بعض مواقع کی بھرپور تصویریں ملتی ہیں۔ اقبال نے اپنے تجربات اور بصیرتوں کو نہ براہ راست پیش کیا ہے، اور نہ محض پیکر نگاری کی مدد سے، بلکہ اکثر و بیشتر متضادات کے ذریعے۔ اُن کے پیش کرنے میں ایک طرح کی غیر جانبداری ملتی ہے اور ایک ڈرامائی عنصر۔ جس سے خود اقبال کے افکار و احساسات کی تازگی اور فعالیت کا ثبوت ملتا ہے۔ خود ان کے نقطۂ نظر کو متعین کرنے کے لیے پورے کلام کے سیاق و سباق کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے اور بین السطور پڑھنے کی بھی۔

"مسجدِ قرطبہ"

یہ امر محض اتفاقی یا ضمنی نہیں ہے، بلکہ فنی حکمت عملی (Artistic Strategy) کا اقتضاء ہے کہ نظم کا آغاز وقت کے تصوّر سے ہوتا ہے۔ اِس لیے کہ وقت، عشق، فن، تاریخ اور انقلاب کے بارے میں اقبال کا تفکر اور اس کے نتائج اس نظم کے دروبست میں غالب شعری محرکات (Motifs) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جو شے اقبال کی شعری حس کی مہمیز کرتی ہے، وہ فن تعمیر کا ایک بدیع اور دلکش نمونہ ہے، جو ایک مکانی سیاق وسباق رکھتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ مکانی نقطہ (Spatial Point) ایک نقطۂ ارتکاز ہے، جس کے گرد شاعر کے فکر و تخیل کی مختلف لہریں گردش کرتی ہیں۔ ایک مادی یا مکانی وجود کی حیثیت سے مسجدِ قرطبہ کے ذریعے دراصل اس اشارے کا ابلاغ مقصود ہے، کہ زمان و مکان دو ایسے Co-Ordinates ہیں، جو ایک دوسرے سے منسلک ہیں، اور جنھیں ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے قیاس نہیں کیا جاسکتا۔ قدیم فلسفیانہ رجحان کے مطابق اگر زمان کو وجود یعنی Being کی حرکی جہت فرض کر لیا جائے تو مکان اس کی انجمادی (Static) حیثیت سے مشابہ ہے۔ جدید فکر کے مطابق، اور اس فکر کی نمائندگی کرنے والوں میں اقبال ایک ممتاز اور مہتم بالشان منصب پر فائز نظر آتے ہیں، زمان و مکان اصلی بھی ہیں، اور اپنی انفرادیت کے باوجود زمان کا تصوّر، مکان کے تصوّر سے ایک جزو لاینفک کی طرح وابستہ بھی ہے۔ بلکہ زیادہ وضاحت کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت کو جو شے متشخص کرتی ہے وہ نہ زمان ہے اور نہ مکان، بلکہ زمان و مکان کا ایک تسلسل (Space-Time Continuum) ہے یہی تسلسل نظریۂ اضافیت کی رو سے ابعادِ اربعہ (Four Dimensions) میں سے ایک ہے۔ شروع ہی میں یہ جتا دینا ضروری

معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے لیے کائنات وقت کی طرف راجع یعنی Time Centric ہے۔ وقت ایک مجرد تصوّر ہے، اور اس کے تصرفات کے توسط ہی سے اسے ادراک میں لایا جاسکتا ہے۔ وقت کا ایک عام فہم تصوّر تو یہ ہے کہ یہ ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعے مختلف آنات (Instants) ایک لڑی میں پرو دیے گئے ہیں گویا یا ں کار یہ امر محلِ نظر ہے کہ زمانی اعتبار سے دو آنات اور مکانی اعتبار سے دو نقطوں کے درمیان کوئی خلاء ہے یا نہیں، اور اگر ہے تو اس کا تعین کیسے کیا جائے؟ وقت کا ایک خارجی مظہر روز و شب کا پے در پے، متواتر اور بیہم سلسلہ ہے۔ اسی کے ذریعے واقعات کا وہ ڈھانچہ (Structure of Events) ترتیب پاتا ہے جسے آپ حقیقت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ زندگی اور موت، جو وجود کے دو انتہائی نقطے ہیں وقت کے چوکھٹے کے بالمقابل ہی بامعنی معلوم ہوتے ہیں۔ اقبال جب سلسلۂ روز و شب کو "اصل حیات و ممات" قرار دیتے ہیں، تو اس سے اُن کا منشاء غالباً اس امر پر زور دینا ہے کہ وقت حقیقی ہے محض اعتباری نہیں اسی طرح کسی جوہر (Substance) کے وجودی عطر (Existential Essence) یعنی ذات یا Being اور اس کے اعراض (Attributes) کے مابین جو تعلق اور رشتہ ہے یا بہ الفاظِ دیگر صفات کے آئینے میں ذات کی جلوہ گری یا انکشاف، یہ بھی وقت کے تسلسل کے وسیلے ہی سے قابلِ فہم بنتا ہے۔ گویا روز و شب کا سلسلہ دو مختلف رنگوں کے تار و پود کی مانند ہے جس کے ذریعے ذات کا مخصوص اور پیچیدہ تانا بانا تیار کیا گیا ہے۔

حکیم افلاطون نے یونانیوں کے عمومی سکونی نقطۂ نظر میں تھوڑی سی رعایت برتتے ہوئے وقت کو ابدیت کی ایک متحرک پرچھائیں (Moving Image of eternity) قرار دیا تھا اور ارسطو کا خیال تھا کہ وقت کا وظیفہ خاص رفتار کی اعداد و شماری (Numbering of Motion) کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اقبال یہ رائے رکھتے ہیں کہ وقت اور ابدیت کے درمیان نقطۂ انقطاع (Point of Intersection) موجود ہے:

سلسلۂ روز و شب ساز ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات

بلاشبہ وجود کے جتنے اور جیسے امکانات ابدیت کے پردے میں مستتر ہیں، وہ انسانی اناہی کے ذریعے وقت کے قرطاس پر منعکس ہوتے ہیں، یعنی امکانات بالقوہ موجود تو ہیں۔ لیکن انھیں ایک وسیلۂ وجود (Mode of existence) عطا کرنا وقت ہی کا کرشمہ اور فیضان ہے "سازِ ازل" کو ہم ابدیت یعنی Infinity اور تقدیر یعنی Destiny دونوں کا ہم معنی تسلیم کر سکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ایک وقت تو وہ ہے جو سلسلہ وار یعنی Serial ہے اور دوسرا وہ جو غیر سلسلے وار (Non-Serial) ہے یعنی جو تواتر کے بغیر تبدیلی (Change without succession) کا باعث بنتا ہے۔ دونوں کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنے کے لیے آپ موخرالذکر کو برگساں کی زبان میں دورانِ محض (Pure duration) یا ابن سینا کی زبان میں "السرمدیان" کہہ سکتے ہیں۔ اسے آپ ابدیت کے مفہوم میں بھی استعمال کر سکتے ہیں، اور چونکہ یہ امکانات کے ظہور سے ماقبل اپنا وجود رکھتا ہے اور علت و معلول کے سخت گیر رابطے (Nexus) یا قانون سے آزاد ہے، اس لیے اقبال کی اصطلاح میں اسے "تقدیر" کا مرادف مانا جا سکتا ہے۔ غالباً وقت کا یہی وہ تصور ہے جس کی طرف اس حدیث قدسی میں اشارہ کیا گیا ہے کہ، "زمانے کو برا مت کہو کیوں کہ زمانہ خدا ہے" اور "ضرب کلیم" میں مندرج ایک معروف نظم "علم و عشق" میں اسے "ام الکتاب" کے نام سے منسوب کیا گیا ہے۔ لیکن کائناتِ فطرت میں مستتر یہ امکانات وقت ہی کے توسط سے بروئے کار آتے ہیں۔ اس کے بطن میں جتنی قوتیں سرگرم عمل ہیں، وقت ہی ان کے خوب و زشت کو پرکھتا ہے اور اس لحاظ سے اسے "صیرفی کائنات" کہنا غلط نہ ہوگا۔ اب اس پرکھ اور چھان بین کے دوران وہ وجود یا انائیں جو کسی نقص کے سبب حیات کے تقاضوں پر پوری نہیں اترتیں، حرف غلط کی طرح مٹا دی جاتی ہیں۔ گویا عدم سے ہم کنار ہونا ایک طور سے ان کے لیے مقدر ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایسے شخص کے لیے جو زندگی کے بے رحم قانون سے آنکھ ملانے کی تاب و طاقت نہ رکھتا ہو زندگی ایک بے معنی تکرار کی حیثیت رکھتی ہے، جس میں متعین اور معلوم نشانات راہ صرف فریب نظر ہیں۔

ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

اب اگر اس تصوّر کو عام طور سے زندگی پر منطبق کریں، یعنی اگر حیات کو اس لایعنی تکرار کا ایک نقش قرار دے دیں، تو اس سے عدم یا نیستی کا احساس گہرا ہوتا چلا جائے گا۔ یہاں تک کہ شاید یہ گمان گزرے کہ فنا، عدم یا نیستی ہی اصل حقیقت ہیں اور اسی طرح انسانی فطانت کے سارے کمالات جو وقت کے معمول (Medium) ہی میں اپنا ظہور کرتے ہیں بے ثبات عارضی اور معدوم و منتشر ہو جانے والے ہیں۔

اوّل و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نو، منزل آخر فنا

یہاں "فنا" اور "نقش" دونوں الفاظ میں ایک ابہام (Ambiguity) پوشیدہ ہے۔ کائنات فطرت کا امتداد عدم یا فنا (Nothingness) سے عدم یا فنا (Nothingness) کی طرف ہے۔ "نقش" سے مراد بیک وقت نقشِ حیات بھی ہے اور نقشِ فن بھی۔ اور چونکہ فن کا اظہار وقت یا فطرت کے آئینہ میں ہوتا ہے اس لیے نقش کے آبگینے میں بال کا پڑ جانا ایک طرح سے لابدی ہے۔

لیکن جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، وقت صرف ریاضیاتی اصول یا کلینڈر کا پابند اور اس میں اسیر نہیں ہے، بلکہ ایک تخلیقی جہت بھی رکھتا ہے، جسے متعین کرنے کا پیمانہ انسانی شعور ہے۔ اقبال کے نظامِ اقدار میں دورانِ محض یا ابدیت، نفسی زندگی یعنی Psychic Life اور سلسلہ واری وقت (Serial Time) بتدریج کم ہوتی ہوئی اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن فن چاہے مجموعی طور سے فنا، زوال اور ناپائیداری کی زد میں ہو، لیکن اس کے لیے نمونے اپنے اندر ہمیشگی اور دوام کا عنصر رکھتے ہیں، جن کی تخلیق میں کسی صاحب عرفان کا داعیۂ روح یا اندرونی سرجوشِ حیات متحرک رہا ہو۔ یہ داعیۂ روح، جسے اقبال عشق کی اصطلاح کے ذریعے ممیز کرتے ہیں، اصل حیات بھی ہے اور اس سے موت کے شہپر بھی جلتے ہیں۔ عشق یعنی Eros اور موت (Death) کے درمیان ایک ازلی اور ابدی کشمکش ہے، اور عشق بیش از بیش یہ صلاحیت رکھتا ہے کہ وہ اپنے مدمقابل پر فتح پالے۔ "بانگ درا" کی ایک ابتدائی نظم "عشق اور موت" میں جو انگریزی شاعر ٹینی سن سے ماخوذ ہے، اس باہمی کشمکش اور موت پر عشق کے تفوق کو اس طرح معروضیت بخشی ہے:۔

اُڑاتی ہوں میں رختِ ہستی کے پرزے — بجھاتی ہوں میں زندگی کا شرارا
مری آنکھ میں جادوئے نیستی ہے — پیامِ فنا ہے اسی کا اشارا
مگر ایک ہستی ہے دنیا میں ایسی — وہ آتش ہے میں سامنے اس کے پارا
شرر بن کے رہتی ہے انسان کے دل میں — وہ ہے نورِ مطلق کی آنکھوں کا تارا

"مسجد قرطبہ" میں عشق اور من وقت کے اس تصوّر کے خارجی مظاہر ہیں، جو ابدیت کے مرادف ہے۔ اقبال عشق کا ایک ہمہ گیر اور جامع تصور رکھتے ہیں اور اس میں بہت کچھ فیضانِ پیر رومی کا بھی شامل ہے۔ دونوں کے نزدیک یہ محض ایک شدید اور گہرے طور پر نفوذ کر جانے والا جذبہ نہیں ہے بلکہ حقیقت کے ادراک اور اس پر دسترس حاصل کرنے کا ایک موثر وسیلہ بھی ہے۔ اقبال اور انگریزی شاعر براوننگ، جس کے اقبال بڑے معترف اور قدر شناس تھے، دونوں کے یہاں ایک طرح کی رجائیت اور امید آفرینی اور توانائیت (Dynamism) میں یقین اقدار مشترکہ کے طور پر موجود ہے عشق اقبال کے لیے ایک سیلِ بے اماں ہے اور اگرچہ وقت کا دھارا بھی خاصا تیز اور شکست و ریخت کا لانے والا ہے، لیکن عشق کی بلاخیزی اس پر بہر صورت غالب آجاتی ہے۔ مسلمان مفکروں میں اشاعرہ کا، جو وقت کا جوہری (Atomic) تصوّر رکھتے تھے، یہ عقیدہ تھا کہ وقت حال کے لمحوں (Nows) کا ایک نامتناہی سلسلہ ہے اور نیوٹن بھی ایک حد تک اس نقطۂ نظر کا موید تھا۔ لیکن اقبال دوران کو ایک تخلیقی اور عضوی (Organic) قوت مانتے ہیں۔ یہ ایک خطِ مستقیم نہیں، بلکہ ایک جوئے رواں ہے، جس میں مختلف لمحات کا تداخل یا ادغام (Interfusion) پایا جاتا ہے۔ یعنی ماضی، حال اور مستقبل آپس میں اس طرح خلط ملط ہیں، کہ ان کے درمیان تقسیم، تفریق اور تمیز ممکن نہیں۔ اور یہ وقت اپنی ماہیت اصلی میں عشق کی توانائی سے کچھ بہت مختلف نہیں۔

عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

عشق کو "دمِ جبرئیل" اور "دمِ مصطفےٰ" کہہ کر اقبال نے اسے فیضان اور حق کا مرادف قرار دیا ہے اور اسے "خدا کا رسول" اور "خدا کا کلام" کہہ دینا اس امر کا اعتراف کرنا ہے کہ اس سے مراد لفظ (Word) یا کلمے اور وجود (Being) کی وحدت ہے۔

رومی اور اقبال دونوں کے لیے عشق ایک آفاقی (Cosmic) جذبہ ہے، جس کا سرچشمہ انائے لامحدود (Infinite Ego) ہے اور یہ لامحدود انا، ذی روح ذرات (Monads) کی اس کائنات میں پوری طرح سرایت کیے ہوئے ہے۔ رومی ہی کی مثل اقبال کے لیے عشق ارتقاء کی قوت نامیہ ہے۔ جو حیاتیاتی سطح پر حسن اور اکملیت پر منتج ہوتی ہے۔ یہی حیات کی ابتداء اور اس کا انجام ہے۔ عشق کو "صہبائے خام" اور "کاس الکرام" سے ہم رشتہ کرنا گویا اس امر کا اعادہ کرنا ہے کہ یہ بیک وقت ایک طرح کی تکوینی قوت بھی ہے اور اس کی تنزیہی شکل بھی یعنی یہ نشو ونما اور ہم آمیزی (Assimilation) کے عمل کے بھی مشابہ ہے اور اس کا نچوڑ بھی پیش کرتی ہے۔

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام

اس اندرونی قوت کی موجودگی انسان کو سرخیلِ کارواں بناتی ہے۔ عشق کے شیون اتنے مختلف اور متنوع ہیں کہ ان کا شمار ممکن نہیں۔ رومی کا خیال تھا کہ ستاروں کی گردش میں، ذرّوں کے اتصال اور تجاذبِ باہمی میں، نباتات کی قوّت نمو میں اور دلوں کی ایک دوسرے کے لیے مقناطیسی کشش میں ایک ہی کیفیت کا اہتزاز ربودگی اور مدوجزر پایا جاتا ہے۔ جو عنصری عشق (Primal Love) ہی کی صدائے بازگشت ہے۔ بہ الفاظ دیگر عشق زندگی کی مختلف پرتوں اور مراحل پر باہمی کشش اور جذب و نفوذ کی تخلیق کرتا ہے۔ برگساں نے بھی اپنی آخری تحریر میں زندگی کی تخلیقی توانائی (Elan Vital) کو عشق ہی کے مماثل قرار دیا ہے۔ اقبال کے لیے زندگی کا سارا اضطراب، تموج اور رقص و شرر عشق ہی کے غیر مختتم امکانات کا رہین منت ہے۔ کیوں کہ نور اور نار کا واحد سرچشمہ زندگی کا مبداء اور منتہاء عشق ہی ہے۔

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

عشق ایک سرمدی، مسلسل اور حیات آفریں لہر ہے۔ یہ نہ صرف سوز و ساز زندگی کو متحرک کرتی ہے بلکہ اس کے بہاؤ کو قائم بھی رکھتی ہے۔ یہی وہ قوت ہے، جو زندگی کے امکانات کی امین، محافظ اور اس کے ہیولے کی نگہداشت کرنے والی ہے۔

وقت اور عشق کے مضمرات کو نمایاں کرنے کے بعد تیسرے بند میں اقبال نے اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے، کہ مسجد قرطبہ کے پیکرِ سنگ و خشت میں عشق کا جذبہ کار فرما ہے۔ اس سے پہلے کے بند میں کہا گیا تھا۔

عشق کی تقویم میں عصر رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

اور یہاں اس خیال کی تکرار کی گئی ہے:

عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود

اور اس طرح ایک بار پھر عشق کو ابدیت کا ہم معنیٰ ظاہر کیا ہے۔ اس ضمن میں مسجد قرطبہ کے ذکر سے اقبال کا ذہن عمومی طور پر فن کے کسی بھی اچھوتے اور نادر کارنامے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یعنی وہ تخصیص سے عمومیت کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ فن کا وسیلۂ اظہاریت (Mode of Expressiveness) چاہے سنگ و خشت ہو یا حرف و صوت، ہر جگہ یہ اپنی غذا خونِ جگر ہی سے حاصل کرتا ہے۔ جو شئے مرمر کی سلوں کو زندگی کے ارتعاش سے جھلکاتی اور ان میں جان ڈالتی ہے وہ یہی اندرونی جذبہ ہے اور اسی طرح صوت مجرد، جو معنویت سے عاری ہے، سوز و سرور و سرود میں اسی وقت تبدیل ہو سکتی ہے، جب کہ اس کی تہہ میں تازہ لہو کی گردش پائی جائے۔ بہ الفاظ دیگر فنی تخلیق کے لیے جذبہ کی آگ اور احساسات کی ایک خاص معیار تک تندی (Intensification) ضروری ہے۔ لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اگر خونِ جگر کی اصطلاح کو دوسرے بند کے پہلے شعر

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اور تیسرے بند کے پہلے مصرعے:

اے حرم قرطبہ عشق سے تیرا وجود

کے ساتھ ربط دے کر دیکھیں، تو یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ یہاں "خونِ جگر" سے مراد محض فنی شدّت احساس (Artistic Passion) نہیں ہے، بلکہ ایسا فنی جذبہ جس میں ایمان و ایقان کی آمیزش پائی جائے۔ کیوں کہ اس کے بغیر تخلیق کے اعلیٰ ترین معیار تک پہنچنا ممکن نہیں۔ مسجدِ قرطبہ ایک تراشا ہوا، متناسب (Symmetrical)

اور حسین پیکر مجسّم ہے، جس کی صناعی میں وقت کو لازوال بنا دیا گیا ہے۔ اس کے شفاف مرمریں حسن میں اور اس کی پوری فضا میں ایک آسودگی اور طرب انگیزی سرایت کیے ہوئے ہے جو غیر تغیر پذیری (Changelessness) کی کیفیت کے ساتھ منسوب کی جاسکتی ہے۔ لیکن اقبال کے دل سے نکلے ہوئے نغمے، سوز و ساز آرزو سے بھرے ہوئے ہیں۔ مسجد کی سحر آفریں فضا سے دلوں کو اہتزاز اور کیف حضوری حاصل ہوتا ہے۔ لیکن شاعر کی نوائے نغمہ سنج روح کی کشود اور فراخی کا وسیلہ بنتی ہے یہاں ہم پھر ایک تضاد سے دو چار ہوتے ہیں۔ یعنی انسان کے ارضی یا جسمانی ولولوں کی آخری حد تو سپہر گردوں ہے، لیکن اس کے جذباتی اور روحانی واردات کی رسائی عرشِ معلّیٰ تک ہے۔ غالباً اسی معنی میں "سینۂ آدم" کو کائنات اصغر کہا جاسکتا ہے جو عالم اکبر (Macrocosm) کا ایک عکسِ جمیل ہونے کے سبب اس کی خصوصیات میں بڑھ چڑھ کر اس کا شریک ہے:

عرش معلّےٰ سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہر کبود

ایک معنی میں انسان کو فرشتوں پر بھی فوقیت حاصل ہے۔ کیوں کہ فرشتے خدا کی بارگاہ میں ہمہ وقت موجود رہنے کے سبب سجدے کے حقدار ضرور بن جاتے ہیں، لیکن عبادت کے عمل استغراق میں آرزو اور تکمیل آرزو کا جو سرمدی کیف پنہاں ہے، اور سپردگی کی جو حلاوت اس سے وابستہ ہے، وہ صرف حضرت انسان ہی کے حصے میں آئی ہے۔ انسان کے اسی تفوق اور امتیاز کے بارے میں اقبال نے ایک اور جگہ بڑے بلیغ انداز میں کہا ہے:

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفٰے سے مجھے
کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں

اس کیفیت کے ابدی نشے اور دراز تر ہو جانے والی سرمستی میں ان کی روح پوری طرح ڈوبی ہوئی ہے۔ اس کی توسیع ہمیں اس شعر میں ملتی ہے:

کافر ہندی ہوں میں دیکھ مرا ذوق و شوق
دل میں صلوٰۃ و درود، لب پہ صلوٰۃ و درود

یہاں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ "کافر ہندی" کی اصطلاح میں کسی خود ڈرامائی

پن (Self-dramatization) کا عنصر موجود نہیں ہے، بلکہ انسانی انا (Human Ego) کے ادّعا کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ "صلوٰۃ و درود" مراقبے کے انضباط (Discipline of meditation) کے خارجی وسائل ہیں اور ذوق و شوق اہتزاز کی وہ کیفیت ہے، جس کا حصول منتہائے مقصود ہے۔ اس پورے عمل کا اتمام اس ایک شعر پر ہوتا ہے:

شوق مری لے میں ہے شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ھو، میرے رگ و پے میں ہے

یہ دراصل اظہار ہے اس تجربے کا جو تحت الشعوری سطح پر انائے محدود (Finite Ego) کو انائے مطلق (Absolute Ego) کا ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر انسانی انا اپنی عمل پذیری (Realization) کی ماورائی کیفیت میں خدا سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ ادغام اور انضمام (Assimilation) کا یہ تجربہ بالآخر روحانی تنویر کے اس احساس (Sense of Spiritual Illumination) پر منتج ہوتا ہے، جو عبادت کا ماحصل ہے اور جس کی طرف اقبال نے اپنے انگریزی خطبات میں ایک بلیغ اشارہ یہ کہہ کر کیا ہے کہ "یہ انکشاف کا انوکھا عمل ہے جس کے ذریعے تجسس کرنے والی انا نفئ خود کے لمحے میں اپنا اثبات کرتی ہے، اور اس طرح کائنات کی زندگی میں ایک فعال عنصر کی حیثیت سے اپنے جواز کو پہچانتی ہے" (تیسرا خطبہ صفحہ ۹۲)۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ رضائے الٰہی کے حصول کے سلسلے میں انسان کا رویہ مجہولیت کا ہرگز نہیں ہے، کیوں کہ وہ ان روحانی حقیقتوں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرتے ہیں، جن کا مرکز و محور خدا کی ذات ہے، ایک طرح کی شعوری کوشش میں اپنے آپ کو مصروف رکھتا ہے۔ "شوق" اور "عشق" کی اصطلاحیں اقبال کے یہاں ہم معنی ہیں اور اس امر کی نشان دہی کرتی ہیں کہ یہ مخصوص تجربہ شخصیت کی گہرائیوں میں پوری طرح جذب ہو چکا ہے۔

چوتھے بند میں اقبال پھر اس تصور کی طرف رجوع کرتے ہیں، جو ان کے لیے ذہنی اور تخیلی جستجو کے سفر کا نقطۂ آغاز تھا۔ جلال اور جمال خدا کی ذات کے اعراض (Attri-butes) ہیں۔ یہ تصور خالص اسلامی ہے۔ لیکن اس میں آفاقیت کا بھی ایک عنصر موجود ہے

قرآن کریم میں ہستی مطلق کو انسان کی محدود قوت تفہیم کے لیے جن وسیلوں سے نمایاں اور آشکارا کیا گیا، ان میں یہ دونوں صفات شامل ہیں۔ مسجد قرطبہ کے حسن و عظمت اور اس کی برنائی اور استحکام میں انھیں مردِ مومن کے جلال و جمال کی جھلک نظر آتی ہے، کیوں کہ وہ بلاشبہ الوہی صفات سے متصف ہے۔ شاید یہ کہنا حقیقت سے متجاوز تصور نہ کیا جائے کہ سنگ و خشت کا یہ پیکر مجسم ان تصورات کی ایک خارجی تجسیم (Embodiment) ہے۔ مسجد قرطبہ کی بنیادوں کی استواری اور اس کے مضبوط ستونوں کی تعداد شاعر کے ذہن میں ایک مماثلت (Analogy) کو ابھارتی ہے۔ اس کے تصور کی آنکھ کے سامنے جو دیدہ وری میں اپنی مثال آپ ہے، شام کے ڈھلتے ہوئے سایوں میں "ہجوم نخیل"، کا نقشہ کھنچ جاتا ہے، جو بیک وقت حیرت و استعجاب کی ایک پراسرار کیفیت کی تحریک کرتا ہے۔ سڈول اور آہنی ستونوں کے لیے یہ حیاتیاتی استعارہ لمسیاتی (Tactile) اور بصارتی (Visual) دونوں طرح کے پیکروں کو غیر متوقع طور پر ایک دوسرے کے بالمقابل رکھ دیتا ہے۔ مسجد کے در و بام پر شاعر کے تخیل کو وادی ایمن کا نور جھلکتا نظر آتا ہے اور اس کے بلند مینار "جلوہ گہ جبرئیل" کا سحر پیدا کرتے ہیں۔ "یہاں "ہجوم نخیل"، کا شعری پیکر "نخل ایمن"، کی وساطت سے، جس کی طرف اشارہ مستتر ہے، "وادی ایمن"، کی معروف تلمیح سے منسلک ہو جاتا اور اسے ابھارتا ہے۔ اس طرح نور کے شعری پیکر میں، جو یہاں مرکزی اہمیت رکھتا ہے، کوہِ طور کی طرف جو اشارہ پوشیدہ ہے وہ "منار بلند"، میں واضح ہو کر سامنے آگیا ہے، اور "جبرئیل" کے لفظ کا استعمال، نور کے شعری پیکر کی تجدید کر دیتا ہے۔ ان دو اشعار میں جلال و جمال سے سروکار کے برعکس، حسن، عظمت اور نور کے علائم مستعمل ہوئے ہیں۔ اقبال ایک بار پھر اپنے مثالی انسان کی طرف توجہ کرتے ہیں، اور انھیں رہ رہ کر یہ خیال گزرتا ہے کہ یہ پیکر محسوس اور یہ مثالی انسان، دراصل صدائے بازگشت ہیں، اس شدید روحانی تجربے کی جس کے لیے حضرت موسیٰ اور حضرت ابراہیم علیہما السلام کی برگزیدہ شخصیتیں، جنھیں وہ تاریخ اور اسطور کی غلام گردشوں (Corridors) سے آواز دے رہا ہے۔ ایک خارجی رمز ہیں:

مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلماں کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سرِ کلیم و خلیل

یہ دراصل ایک شعری اعلان اور ادعا ہے تسلسل کے احساس کا۔ یہ مرد مسلمان بے پناہ ہے، مکان کی حد بندیوں سے ماورا اور بے نیاز ہے، اور اس کے سلسلوں کا کوئی کنارہ نہیں۔ تاریخ میں اس کا ایک منفرد مقام ہی نہیں رہا ہے، بلکہ اس نے تاریخ کی منتشر قوتوں کی شیرازہ بندی بھی کی ہے، رشد وہدایت کی شمعیں بھی روشن کی ہیں اور وہ "سوارِ اشہبِ دوراں" بن کر بھی رہا ہے۔ اس کا بادہ خالص اور اس کی تیغ اصیل اور بے محابا ہے، جس سے اقبال اس امر کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ علمی اور فنی اکتسابات اور کارناموں کے ضمن میں اقوامِ عالم کی سربراہی خود اس کے عقیدے اور عمل کی صلابت اور کردار کی حریت میں مضمر تھی اس کے دل میں توحید الٰہی کا خیال اس درجہ جاگزیں تھا کہ وہ ماسویٰ کے غلبے اور تسلط سے ہمیشہ بے نیاز اور مصئون و مامون رہا۔

مرد سپاہی ہے وہ اس کی زرہ لا الٰہ
سایۂ شمشیر میں اس کی پنہ لا الٰہ

ازمنہ وسطیٰ کے انگریزی ادب میں 'سپاہی' کا لفظ حضرت عیسیٰ کے لیے ایک تمثیلی تشبیہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے، جس سے راہِ حق کی جستجو کرنا، لذاتِ دنیوی سے اجتناب کی راہ دکھا کر شر پر تسلط حاصل کرنا اور کلمۂ ربانی کا قائم کرنا مراد لیا گیا ہے۔ اقبال کا منشاء یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثالی انسان خالقِ تقدیر بھی ہے اور اپنی کائنات کا آفرنیندہ بھی۔ لا الٰہ سے اشارہ وحدانیتِ محض (Pure Theism) میں یقین سے ہے۔ گویا اس یقین کی بدولت انسان کی تخلیقی قوتیں بھرپور طریقے پر بروئے کار آتی ہیں۔ وہ لا سے الاّ کی طرف بڑھتا ہے۔ کیوں کہ نفی اور اثبات کے یہ دو ذہنی رُخ (gestures) اس کے سفر زیست میں دو اہم مقاماتِ راہ ہیں۔ منفی اور مثبت عمل کے یہ خطوط ایک دوسرے سے ملحق اور مربوط بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تکملہ کر کے حصول مقاصد میں معاون بھی ہوتے ہیں۔

پانچویں بند میں اقبال ہمیں مرد مومن کی ایک واضح جھلک دکھاتے ہیں۔ مسجد قرطبہ ان کے نزدیک ایک ایسا آئینہ ہے، جس میں یہ تصویر اپنی پوری آب و تاب، توانائی اور تازگی، اور قوت و شوکت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ اس کے رنگین و رعنا نقوش میں اس کے شب و روز کا گداز، اس کا جذبۂ تسلیم و رضا، اس کا ذوق و شوق، اور اس کا عشق اور آرزومندی جھلکی پڑتی ہے۔ مرد مومن کی سب سے بڑی خصوصیت ذاتِ خداوندی سے قرب و اتصال کی شدید خواہش اور ایک انائے بسیط کے ساتھ

ہم آہنگ ہونے کا گہرا اور سچا جذبہ ہے۔ اس عمل سے گزرنے کے بعد انسان یداللّٰہی کی صفت سے مزین اور مفتخر ہو جاتا ہے۔ چوتھے بند کے شروع میں اقبال نے مردِ مومن کو خدا کے جلال اور جمال میں سہیم و شریک بتایا تھا۔ یہاں وہ اس کی تخلیقی قوت میں اس کا برابر کا ساتھی بن جاتا ہے یداللّٰہی کے تصور میں ایک طرح کی منقلب تشبیہہ (Inverted Anthropomorphism) پائی جاتی ہے۔ اس کی مزید تصدیق و توثیق اس بلیغ اور معنی خیز حدیث قدسی سے ہوتی ہے، جس میں بالصراحت یہ کہا گیا ہے۔

"اِتَّقُوا فِرَاسَۃَ الْمُؤْمِنِ فَاِنَّہٗ یَنْظُرُ بِنُوْرِ اللّٰہِ"

خدا کی ذات اگر مطلقیت یا Infinitude کے ہم معنی ہے، تو انسانی ادراک کے لیے اس وجود بسیط کی افہام و تفہیم متعیّن وجود ہی کے ذریعے ممکن ہے جسے آپ انسان یا انائے محدود (Finite Ego) کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ ایک دہرا عمل ہے؛ یعنی ایک طرف انسان انائے مطلق کی بے پایاں دسترس میں شریک ہو جاتا ہے۔ اس طرح کہ نہ اس کی خودی مجروح ہو اور نہ اس میں کوئی سکرِ ان پیدا ہو، اور دوسری جانب انائے مطلق انسان کے مقدر کے تعیّن میں اس کی مددگار اور رفیق کار Co-worker بن جاتی ہے۔

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز

سب سے پہلے بند میں اقبال نے "سلسلۂ روز و شب" کے لیے "تارِ حریرِ دو رنگ" کی اصطلاح استعمال کی تھی۔ پھر بالواسطہ طور پر "مردِ مومن" کو خدا کے جلال و جمال کی تشبیہہ بتایا گیا۔ یہاں اس کے خمیر میں سفلی اور ملکوتی عناصر یا خیر و شر کی بہ یک وقت موجودگی (Simultaneity) اور آمیزش کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات

اس میں استغنا پایا جاتا ہے۔ اس کے عزائم اور مقاصد بھی بلند اور ارفع ہیں۔ گو اس کے ساتھ ہی اس کے یہاں ایک توازن اور ضبطِ نفس بھی ملتا ہے۔ وہ گفتگو میں نرم اور حزم و احتیاط کا پابند، لیکن جستجو اور حصولِ مقصد کی تگ و دو میں ہمہ وقت منہمک رہتا ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں اقبال نے اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ فطری کائنات بالآخر نیستی اور عدم کی طرف گامزن

نظر آتی ہے۔ یہاں زندگی کا سارا کاروبار ایک طلسم اور وہم سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا، البتہ ظن وتخمین کی اس دنیا میں جہاں ہر شے اضافی، اعتباری اور عدم کی جانب گامزن نظر آتی ہے، مردِ مومن کا عزم صمیم اور اس کا اندرونی یقین کلّی ہی ایک ایسا نقطۂ محکم (Stable Point) ہے جو اعتدال اور سلامت روی کا حامل اور اس کی ضمانت کرنے والا ہے:

نقطۂ پرکارِ حق، مردِ خدا کا یقیں
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

مردِ مومن جس طرح خاکی اور نوری صفات سے بیک وقت متصف ہے، اسی طرح وہ عقل کی اہمیت اور انسانی کارناموں میں اس کے وظیفے کو بھی بجا طور پر تسلیم کرتا ہے۔ لیکن اس سے ماوراء ہونا بھی لازمی خیال کرتا ہے۔ کائنات کو مسخر کرنے اور نوامیسِ فطرت پر قابو پانے کے لیے عقل ایک موثر حربہ ہے جس کا استعمال ناگزیر ہے، اور اسی لیے تجرباتی اور استقرائی اندازِ فکر کے حق بہ جانب ہونے سے انکار کرنا ممکن نہیں، لیکن منطقی درجہ بندیوں کی نارسائیاں بھی اس کی نظروں سے اوجھل نہیں۔ آخری حقیقت کا مکمل عرفان عقل جزوی کی بجائے عشق اور وجدان ہی کے وسیلے سے ممکن ہے اسکی نظر کی یہی ہمہ گیری اور ہمہ جوئی کائنات کی رنگارنگ بزم آرائیوں میں اسکے استحقاق کو روشن اور معتبر بناتی ہے۔

عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیِ محفل ہے وہ

چھٹے بند میں اقبال پھر مسجد قرطبہ سے مخاطب ہوتے ہیں اور اسے "کعبۂ اربابِ فن" اور "سطوتِ دینِ مبین" کے ناموں سے یاد کرکے اس کی علامتی حیثیت کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں۔ ان دونوں تراکیب کے استعمال سے فن اور مذہب کے دو شعوری محرک پھر تصور میں ابھر آتے ہیں۔ اسی کے وجود کے رشتے سے اندلسیوں کی سرزمین احترام اور عزت کی مستحق ٹھہرتی ہے۔ اقبال کو فنِ تعمیر کے اس شاہکار میں جو لطیف اور ناقابلِ بیان حسن نظر آتا ہے، اس کی مثال صرف "مردِ مومن" کے قلب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ یعنی ایک غیر مرئی پاکیزگی احساس اور ایک ایسی ندرت اور عفت جسے لفظوں میں اسیر نہیں کیا جا سکتا۔ پہلے کئی بندوں کی طرح یہاں بھی اقبال کا تخیل مکان میں مقید ایک پیکرِ محسوس اور اندرونی کیفیات واحساسات کے درمیان جھولتا رہتا ہے۔ پیرایۂ سخن کو کسی قدر بدل کر ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس نظم میں بنیادی کردار دراصل تین ہیں۔ یعنی شاعر، وقت اور ابدیت۔ اور یہ ابدیت اپنا محور تبدیل کرتی رہتی ہے۔ یعنی یہ کبھی دوران محض کی

صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ کبھی عشق کے محرک (Motif) کے طور پر، کبھی مردِ مومن کی شخصیت کی حیثیت سے اور کبھی مسجد قرطبہ کے روپ میں۔ ضربِ کلیم میں اقبال نے "اہرام مصر"، کے بارے میں کہا ہے:

کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر!

اور اس سے مسجد قرطبہ کے بارے میں ہمارے مندرجہ بالا قیاس کو تقویت ملتی ہے۔ اس طرح کے اندرونی استشارے (Cross-references) دوسرے بڑے شاعروں کی طرح ہمیں اقبال کے کلام میں بھی ملتے ہیں۔ اسی سبب سے اس مقام پر ہمارے لیے آئرستانی شاعر ڈبلیو۔بی۔ییٹس (W.B. Yeats) کی مشہور نظم Sailing to Byzantium میں استعمال شدہ شعری پیکر Artifice of Eternity کا نقش تازہ ہو جاتا ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر شاعر کا ذہن معاً قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو نبی کریمؐ کے خلقِ عظیم کے اسوۂ حسنہ پر اپنے آپ کو ڈھالنے کی سعی کرنے والے اور صدق و یقین کا پیکرِ مجسم تھے، اور جو ملوکیت کے برعکس فقر کو اپنے لیے طرۂ امتیاز سمجھتے تھے (فقر کے تصور میں ضبطِ نفس، انقیاد و اطاعت، استغناء، مادی لذتوں سے حتی اور خودارادی اجتناب اور رضائے الٰہی کے حصول کی خاطر صعوبتوں کا خندہ پیشانی کے ساتھ برداشت کرنا، سبھی شامل ہیں) جنھوں نے یورپ کے عہدِ وسطیٰ کی محیط تاریکی میں علم و عرفان کے چراغ روشن کیے، اور مختلف میدانوں میں اپنے محیرالعقول کارناموں کے ذریعے عظیم الشان اجتہادات اور اقدامات کیے، جن کی طبیعت کی نرمی اور خوئے دلنوازی کی چھوٹ آج کی نسلوں پر بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ جن کے اخلاق و مروت کے نقوش سے آج بھی اندلسیوں کے دل اور سینے تابناک نظر آتے ہیں، ان کے چہروں کے خطوط کا بانکپن، ان کی صباحت کی کشش اور ان کی "چشمِ غزال" کا جادو آج بھی رہ رہ کر ہمیں اپنی جانب لبھاتا ہے۔ "بوئے یمن"، سے آج بھی اسپین کی ہوائیں معطر اور مشک فشاں ہیں اور "رنگِ حجاز"، آج بھی اس کی آواز کے سایوں میں گردش کر رہا ہے۔

ییٹس کی نظم کے سیاق و سباق میں، جس کا حوالہ ابھی دیا گیا Byzantium جو Theophilus کے زمانے میں یورپ میں علمی و فنی اکتسابات اور تہذیب کی ثروت کا ایک بلند نقطہ رہ چکا ہے، انسان کے ذہن کی خلاقی اور زندگی کے وفور کا ایک رمز بن

جاتا ہے۔ اسی طرح مسجدِ قرطبہ کے توسط سے اقبال کے ذہن میں نہ صرف اندلسیوں کی حیاتِ ماضی کے نقوش اُجاگر ہو جاتے ہیں بلکہ وہ مستقبل میں ان کی تہذیبی آباد کاری (Re-habilitation) کے بارے میں بھی سوچنے لگتے ہیں۔ اسی لیے ساتواں بند ایک پیغمبرانہ لب و لہجہ کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ گو سرزمین اسپین سے مسلمانوں کے کارواں کو گزرے ہوئے صدیاں بیت چکی ہیں اور اس کی فضاؤں میں ان کی اذانوں کی صرف گونج باقی رہ گئی ہے۔ لیکن "دیدۂ انجم" میں جو دیدۂ قضائے الٰہی اور اس لیے صحیح معنوں میں دیدۂ نگراں ہے، اسپینی مسلمان اور ان کی فردوس گم گشتہ یکسر فراموش نہیں کیے جا سکتے۔ تاریخ کا وہ عمل، جو عشق اور ابدیت کی زد میں ہے، دراصل جاودانی لمحات (Timeless moments) کا ایک پیچیدہ تانا (Pattern) ہے۔ یہ مختلف منزلوں اور مراحل سے گزرتا ہے۔ جرمنی میں مارٹن لوتھر کی اصلاحِ دین کی تحریک جس نے نشانات کہنہ کو مکمل طور پر مٹا دیا تھا، اپنا مخصوص وظیفہ پورا کر چکی۔ اس کے ذریعے پاپائے کلیسا کی صدیوں کی قائم شدہ اجارہ داری ختم ہو گئی اور انسان اور خدا کے درمیان براہِ راست تعلق پر زور دیے جانے کی وجہ سے فکرِ انسانی کی آزادی پر جو پہرے لگے ہوئے تھے، وہ پلک جھپکنے میں اٹھا دیے گئے۔ فرانس میں اس انقلابِ عظیم کے بعد جس میں انسانوں کی برابری اور ریاست کی بالادستی (Sovereignty) کے اصول پر زور دیا گیا تھا۔ اور جس میں آزادی، مساوات اور اتحاد کا نعرہ جلوسِ آدم کا ترانہ بنا تھا، حریتِ فکر کے ایک نئے باب کا آغاز ہوا، اور اس کے نتیجے کے طور پر استبداد کا دور ختم ہوا اور زندگی کے خاکستر سے ایک نیا شعلۂ جوالہ بلند ہوا۔ ماضیٔ قریب میں اٹلی میں "ملتِ رومی نژاد"، جو اسلاف پرستی اور قوم پرستی کو اپنا شعار بنانے کے بسبب قعرِ مذلت میں گر چکی تھی، لذتِ تجدید سے سرشار ہونے کی بدولت زندگی کے ایک نئے رُخ سے آشنا ہوئی۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہاں اقبال کا اشارہ مسولینی کی اس معجز نمائی اور عیسیٰ نفسی کی طرف ہوگا، جس کے بارے میں اُنھوں نے "بالِ جبریل" میں یہ وجد انگیز اشعار کہے ہیں۔

رومۃ الکبریٰ دگرگوں ہو گیا تیرا ضمیر
ایں کہ می بینم بہ بیداری است یارب یا بخواب
چشمِ پیرانِ کہن میں زندگانی کا فروغ

نوجواں تیرے ہیں سوزِ آرزو سے سینہ تاب
نغمہ ہائے شوق سے تیری فضا معمور ہے
زخمہ ور کا منتظر تھا تیری فطرت کا رباب
فیض یہ کس کی نظر کا ہے کرامت کس کی ہے
وہ کہ ہے جس کی نگہ مثلِ شعاعِ آفتاب

تاریخ کے یہ مختلف دھارے وقت کے "سیلِ تندرو" کے اندر ہی اپنے اظہار کے لیے جگہ پاتے ہیں۔ کیا عجب ہے کہ "روحِ مسلمان" کی گہرائیوں میں جو اضطراب اتنے عرصے سے ہنگامہ پرور ہے، اور جس کی وجہ سے وہ شکست و ریخت اور انتشار و افتراق کے ایک طویل سلسلے سے گزرے ہیں، وہ تاریخ کے اس لزوم اور جبر کی بنا پر ایک نئے انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہو۔ عین ممکن ہے کہ ان کی منجمد اور مجہول زندگی کسی ایسی گھڑی اور یک لخت تبدیلی کی آماجگاہ بن جائے، جس سے ان کے موجودہ بحران اور پراگندگی کی قلبِ ماہیت ہو جائے۔ اس نفسیاتی کیفیت آرزومندی (State of Expectancy) کو اقبال نے اس طرح قوّتِ گویائی بخشی ہے:

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اُچھلتا ہے کیا؛
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا؛

یہ امر بدیہی ہے کہ اقبال نے جرمنی، فرانس اور اٹلی کے انقلابات کا ذکر محض اس لیے نہیں کیا ہے کہ وہ اس رستخیز کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں، جو قوموں کے اجتماعی بطن سے پھوٹتی ہے، اور ایک طور سے وقت کے پیہم تسلسل کا ایک بیّن مظہر ہے۔ وہ جس نقطے پر اپنے شعور کو مرتکز کرنا چاہتے ہیں، وہ اندلسی مسلمانوں بلکہ عام طور پر مسلمانوں کی تاریخ ہے، جو اپنے جمود اور ابتری کے باوجود شاید ایک نئی کروٹ لے۔ مندرجہ بالا شعر کے پس پشت جو استفسار ہے، اس کی بنیاد اس مفروضے بلکہ یقین پر ہے کہ قوموں کی زندگی مرگ اور حیاتِ نو کی ایک گردش (Death-resurrection Cycle) میں پیوست ہے۔ اس کی تمثیل ہمیں حیاتیاتی سطح پر بھی ملتی ہے۔ چنانچہ نظم "والدۂ مرحومہ کی یاد میں" اقبال نے کہا تھا:

تخمِ گل کی آنکھ زیرِ خاک بھی بے خواب ہے

کس قدر نشو و نما کے واسطے بے تاب ہے

اگر یہ اصول عام طور پر کائنات میں جاری و ساری ہے، تو قوموں کی حیاتِ اجتماعیہ کے سلسلے میں ہمیں اپنی رجائیت کے لیے ایک قوی بنیاد مل جاتی ہے۔

ساتویں بند کے آخر میں پیغمبرانہ لب و لہجے میں اعتدال اور ٹھیراؤ برتنے کے باوجود جو ایک نوع کا تناؤ پیدا ہوگیا ہے، وہ آٹھویں اور آخری بند میں ایک طرح کی نرمی اور ڈھیلے پن (Relaxation) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اقبال اپنے گرد و پیش نظریں دوڑاتے ہیں، اور فطرت کی حسین نقش گری سے گہرے طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر اپنے تاریخی وجدان کے اظہار کے بعد، جو وقت کے دوران کا ایک ناقابلِ تردید مظہر ہے اور جس کے پیشِ نظر وہ غیر شعوری طور پر ایک قیاس تک پہنچتے ہیں، وہ پھر مکان کی مقید اور متعین حدود کی طرف پلٹتے ہیں۔ ایک نقطۂ نظر سے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس بند میں جو فطری پس منظر ہے، اسے نظم کے خارجی ماحول سے گہرا تعلق ہے۔ یہ نظم کے شروع میں بھی آسکتا تھا، جیسا کہ "خضرِ راہ" میں کیا گیا ہے! لیکن شاعر کی فنی ہوشمندی اس پر مصر تھی کہ نظم کے افتتاحیہ بند میں وقت کے بہاؤ کے پُر ہیبت عمل کو مرکزِ نگاہ بنایا جائے اور اس کے عواقب کے وسیلے سے اس کی داخلی فضا (Interior Landscape) کی تعمیر کی جائے، چنانچہ "سلسلۂ روز و شب" کے ٹکڑے کی تکرار قاری کے شعور پر متواتر جو ضرب لگاتی ہے، اسے ایک سحر آفریں لے (Haunting Cadence) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس میں بے بسی (Helplessness) دہشت (Menace) اور ابرام (Inevitability) تینوں تاثرات ابھر کر ذہن پر رینگنے لگتے ہیں۔ اس آخری بند کو پہلے بند کا جواب (Counterpart) کہا جاسکتا ہے۔ گویہاں ہم ایک بالکل مختلف قسم کی ذہنی کیفیت کا احساس کرتے ہیں۔ آسمان پر بادل مختلف رنگوں میں رنگے ہوئے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ سورج شام کے وقت جاتے جاتے پہاڑوں کے دامن میں شفق کے ڈھیر چھوڑ گیا ہے۔ "دخترِ دہقاں" کے رومان انگیز گیت کے ارتعاشات فضا میں ہر طرف بکھرے ہوتے ہیں اور ان کی دلکشی میں شباب کی اثر پذیری اور حساسیت نے اور اضافہ کر دیا ہے۔ شاعر دریائے کبیر کے کنارے اپنے تصوّر کی آنکھیں کھولے کھڑا ہے اور وہ "عالمِ نو" جو ہنوز مستقبل کے کہر آلود دھندلکے میں چھپا ہوا ہے

اس کے متوقع طلوع کی جھلکیاں وہ اپنے آئینۂ ادراک میں دیکھ رہا ہے۔ یہ یقیناً عرفان اور انکشاف ہی کی ایک شکل ہے۔ لیکن وہ صاف صاف اور برملا اظہارِ بیان میں ایک جھجک اور تذبذب محسوس کرتا ہے۔ کیوں کہ اسے اس امر کا بخوبی احساس ہے کہ شاید اہلِ فرنگ اس کی نواؤں کی تاب نہ لا سکیں۔ اس نقطے پر پہنچ کر وہ اپنی بشارت کے لیے ایک وجہِ جواز بھی پیش کرتا ہے۔ انقلاب اور تبدیلی زندگی کا ایک اٹل اور مبرم قانون ہے! اور ایسی زندگی جو برابر ایک ہی ڈھرّے پر چلتی رہے، اور کسی تبدیلی کی مورد نہ بنے، موت کے مرادف ہے۔ اُمتوں کے وجود کا انحصار "کشمکشِ انقلاب" کے اصول پر ہے، لیکن انقلاب کے وقوع کا امکان عملِ پیہم اور احتساب خود پر ہے۔ ایسی قوم اور ملّت جو سرگرمِ عمل بھی ہو، اور وقتاً فوقتاً اپنے اعمال کا جائزہ بھی لیتی رہے، وہ خود تقدیر کے ہاتھوں میں ایک "شمشیرِ برّاں" بن جاتی ہے، یعنی اس کے منشا اور ارادوں کے حصول کا ایک موثر اور یقینی ذریعہ!

جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ اُمم کی حیات کشمکشِ انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں، اپنے عمل کا حساب

ان دو اشعار میں اقبالؔ نے انقلاب کی بشارت بھی دی ہے، ایک عالمگیر اصول کی کارفرمائی کی طرف اشارہ بھی کیا ہے، اور اپنی بشارت کے لیے ایک منطقی بنیاد اور ایک شرط بھی پیش کر دی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر جس انقلاب کی بشارت اُنھوں نے دی ہے، وہ منحصر ہے اس امر پر کہ ان کے مخاطبین اپنے اندر قوتِ عمل کو بیدار کریں۔ یہاں جو خامی کھٹکتی ہے وہ یہ کہ یہ اشعار اس عنصر کے حامل نظر آتے ہیں جسے آپ ادعائی بیان (Asserta-mental Statement) کہہ سکتے ہیں لیکن نظم کا آخری شعر:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بغیر

قابلِ غور ہے۔ یہاں "نقش" سے مُراد فنونِ لطیفہ ہیں، جن کا ایک لازوال نمونہ مسجدِ قرطبہ ہے نغمہ جو ان سے الگ کر لیا گیا ہے، محض اقبال کا ترانۂ سرمدی نہیں، بلکہ، الہامی پیشین گوئی (Prophecy) کی وہ صلاحیت ہے، جو مستقبل کے رازہائے سربستہ کی

نشاندہی کر سکتی ہے۔ دونوں کے بھرپور اظہار کے لیے وہ غیر متزلزل اندرونی ایمان وایقان ضروری ہے، جسے اقبال بار بار "خونِ جگر" کے نام سے پکارتے ہیں۔ اقبال کی اصطلاح میں اگر نظر (Vision) حقیقت کے غیر مادی ادراک کے مرادف ہو سکتی ہے، تو فن اس ادراک کی ایک محسوس اور مرئی تصویر ہے اور یہی وہ نظر ہے جس کے بارے میں انگریزی شاعر ولیم بلیک کا دعویٰ ہے کہ اس کی موجودگی میں ریت کے ذرّوں میں کائنات کا جلوہ دیکھا جا سکتا ہے۔

اس نظم کی ہیئتِ ترکیبی میں، جو آٹھ بندوں پر مشتمل ہے، ایک سبک اور نفیس شعری منطق پائی جاتی ہے اور اس کے مختلف اجزاء ایک دوسرے کے ساتھ حیرت انگیز تقلیل الفاظ ایمائیت اور روشن محاکات کے ذریعے مربوط ہیں۔ یہاں تصورات (Concepts) اور ان کے حسّی متبادلات (Equivalents) کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا مشکل ہے اور اس لیے اس نظم میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے اسے خیال کا ایسا آہنگ کہہ سکتے ہیں، جو فکر اور جذبے کے امتزاجِ باہمی سے پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے بڑے شاعروں کی طرح اقبال بھی تصوّرات سے شعریت کی تخلیق پر زبردست قدرت رکھتے ہیں جیسا کہ نظم کے ابتدائی بند سے ظاہر ہے۔ اور اس سلسلے میں وہ ہمیں جدید انگریزی شاعر ٹی ایس ایلیٹ کے شاہ کار (Four Quartets) کی یاد دلاتے ہیں، یا سترہویں صدی کے شاعر اینڈریو مارویل (Andrew Marvel) کی بعض نظموں کی۔ مسجد قرطبہ دراصل ایک استعارہ ہے، ایک پوری قوم کی فطانت، اس کے اجتماعی حافظے یعنی تاریخ اور اس کے ملی شعور کا۔ یہ مکان میں پیوست بھی ہے اور وسیلہ بھی، جس کی مدد سے بظاہر وقت کے بے رحم اور ناگزیر تلاطم اور تصادم کے خلاف مدافعت بھی کی جا سکتی ہے یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مسجد قرطبہ فنون لطیفہ کا ایک شاہکار ضرور ہے لیکن یہاں محض اس کی صناعی کا کمال قابلِ ستائش نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کے پس پشت پُرجوش عقیدت مندی کی حس (Devotional Sense) بھی پائی جاتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہنا اور زیادہ صحیح ہو گا کہ یہ ایک ایسا ترکیبی علامیہ (Constitutive Symbol) ہے، جس میں مذہب، فن اور تاریخ کے محرکات باہم گرآمیز کر دیے گئے ہیں۔ اس سے پہلے یہ اشارہ کیا جا چکا ہے، کہ اس نظم میں سلسلہ واری Serial

یا ریاضیاتی وقت اور دورانِ محض کے تصورات کو واضح طور پر بالمقابل رکھا گیا ہے۔ موخرالذکر کا ادراک نفسی شعور کے ذریعے ہی کیا جا سکتا ہے۔ وقت کی بے پناہ یورش کو جو عنصر دورانِ محض میں تبدیل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے، وہ شوق، عشق یا خون جگر ہی ہے۔ لیکن پایان کار اس نظم میں ہم جس مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں، وہ یہ ہے کہ وقت کے اصلی ہونے کے باوصف آخری حقیقت کیا ہے؟ بہ الفاظ دیگر وقت اور اس کے تغیرات اپنی قطعیت اور اساسیت (Ultimacy) کا استنباط کس سرچشمے سے کرتے ہیں؟ میری رائے میں نظم کا آخری شعر اس معاملے میں اس حد تک کلیدی حیثیت کا حامل نہیں، جتنا کہ یہ شعر جو تیسرے بند کو تمام کرتا ہے۔

شوق مری لے میں ہے شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ھُو میرے رگ و پے میں ہے

جس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا شاید غلط نہ ہو کہ اقبال کے لیے آخری حقیقت انائے مطلق ہے۔ جسے آپ ابدیت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس خیال کی تصدیق "ضرب کلیم" میں مندرج اس شعر سے بھی ہوتی ہے:

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری
نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الا اللہ

حقیقت کے مبہم معمے کے روبرو انسانی فہم کی نارسائی اور استعجاب و تحیّر اور دہشت کے احساس کا اظہار اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا؟

"ذوق وشوق"

"بال جبریل" ہی نہیں، اقبال کے پورے کلام میں نظم "ذوق وشوق" کو ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے یہ نظم بعض ان تصورات کو محیط ہے، جنھیں تصوّرات سے زیادہ غالب شعری محرکات (Motifs) کا نام دیا جاسکتا ہے۔ میں نے غالب اور اقبال کے تقابلی مطالعے کے دوران ایک جگہ اس بات پر زور دیا ہے کہ ان دونوں شاعروں کے تمثیلی یا اشارتی نظام میں "شوق" مرادف ہے، ایک مخفی غیر مختتم، وافر توانائی کے جو زندگی کے نہاں خانوں میں بیتابانہ مچلتی رہتی ہے، جس کے بغیر زندگی کے دوران کا تسلسل ایک میکانکی عمل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ جو چیز زیست کو "دموں کے اُلٹ پھیر" کی نسبت زیادہ وقیع، بامعنی اور اہم بناتی ہے، وہ ایک طرح کی تخلیقی قوّت یا سرجوش ہے ایک اندرونی اُبال یا تحریک ہے۔ جو ہمیں مقاصد کے نئے نئے صنم تراشنے میں بھی مدد دیتی ہے، اور حیات کے تموّج کو محض تکرار کا پابند ہونے سے بھی بچاتی ہے۔ وہ نہ صرف سوز وسازِ زندگی کا سرچشمہ ہے، بلکہ وہ خود زندگی کو اپنے شانوں پر اُٹھائے ہوئے ہے۔ اقبال نے "ذوق وشوق" کے مفہوم کو زیادہ گہرا اور متعین بنا دیا ہے اور ایک طور سے اس کے مضمرات کو وسعت بھی بخشی ہے۔ اگر اس اصطلاح کو اہتزاز (Ecstasy) کا ہم معنی تصور کر لیا جائے تو اس کا سلسلہ براہ راست تصوّف سے مل جاتا ہے۔ جس کے مطابق اس کیفیت کے دوران جسمانی حواس معطل ہو جاتے ہیں، اور روح انسانی کو ذاتِ خداوندی سے وصال حاصل ہو جاتا ہے۔ اہتزاز کا یہ تجربہ اس کا مقتضی ہوتا ہے کہ

اس سے دل کی آنکھیں کھُل جاتی ہیں۔ جسم اور روح کے مابین فاصلے سمٹ جاتے ہیں اور انفس و آفاق کی طنابیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ گویا ذوق و شوق ایک نفسی واردات ہے۔ جس سے پوری شخصیت میں ایک فشار اور کشادگی کا احساس تازہ ہو جاتا ہے اور اس کی مختلف جہتوں میں اضافے کا سبب بنتا ہے۔

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ حیات
نگاہِ شوق اگر ہو شریک بینائی

یہ نظم پانچ بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر ایک کڑی کی حیثیت رکھتا ہے نظم کے افتتاحی مصرعے ہی سے یہ عقدہ کھُل جاتا ہے کہ ذوق و شوق "قلب و نظر" کی زندگی کے مرادف ہے۔ لیکن یہ زندگی جس کا تعلق تحت الشعوری کیفیات سے ہے، ایک طرح کی واگزاشت (Release) کا وسیلہ ہے۔ دشت میں صبح کا سماں ایک مکانی پیکر (Spatial Image) کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے غالب کے یہاں اس طرح کے مکانی پیکر جا بجا مستعمل ہوئے ہیں۔ مثلاً جیسے اس مشہور مصرعے میں:

ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اس نوع کے پیکروں کے استعمال سے دامنِ نگاہ میں ایک وسعت پیدا ہو جاتی ہے، اور مفہوم کی حدیں لبسیط ہونے لگتی ہیں۔ پہلے بند میں اقبال نے اس کیفیت کے حسی متبادلات (Equivalents) بڑی خوبی اور چابکدستی کے ساتھ فراہم کیے ہیں۔ ان کی نظر کے سامنے طلوعِ سحر کا ایک تابناک اور دلکش سماں ہے۔ آفتاب کی مختلف الالوان شعاعیں سیّال موجوں کی طرح ہر سمت منتشر اور رقصاں ہیں۔ کوہِ اضم کی سطح پر سُرخ اور نیلی چادریں، جنھیں سورج شام کے وقت جاتے جاتے چھوڑ گیا تھا تہ بہ تہ پڑی ہوئی ہیں۔ کاظمہ کے اردگرد ریت کے چمکتے ہوئے ذرّے حریر و پرنیاں کی طرح نرم اور آبدار ہیں۔ درختوں کے پتے پچھلی رات کی بارش سے دُھل چکے ہیں اور ہوا میں ایک سرور اور اُجلاپن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وجود کا سینہ شق ہو گیا ہے اور اس کے سارے

رازہائے سربستہ آشکارا ہوگئے ہیں۔ فطرت کے اس بدیع اور دلکش نقش کے صفحۂ قرطاس پر اُبھارنے میں اقبال نے ہر طرح کے حسّی پیکروں سے کام لیا ہے، یعنی حرکی (Kine-matic) سماعی (Auditory) بصارتی (Visual) اور لمسیاتی (Tactile)۔ یہاں ان کے پیشِ نظر غالباً دو مقصد ہیں، اول فطری کائنات کے حُسن کو حسنِ ازل کا ایک پرتو قرار دینا۔ جس سے ذہن "بانگ درا" کی بعض ابتدائی نظموں کی طرف منتقل ہوجاتا ہے، اور روح کی اس سرمدی کیفیت پر زور دینا جو اس حسن کے روبرو انسان کے تجربے میں آتی ہے۔ لیکن بصارتی حسن سے ماوراء ہوتی ہے:

حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں

"کوہ اضم" اور "ریگ نواحِ کاظمہ" کی طرف اشارے سے اس نظم میں ایک مقامی رنگ بھرا گیا ہے۔ یہ رنگ شوخ بھی ہے اور آسودگی بخش بھی۔ لیکن اس شعر کے ذریعے:

آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر،
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

جہاں پھر ایک مکانی پیکر استعمال کیا گیا ہے۔ اقبال نے ذہن کو وقت کے تسلسل کی طرف موڑ دیا ہے۔ پہلے مصرعے سے ایک طرح کی دل شکستگی (Sense of desolation) کا اظہار ہوتا ہے۔ اس میں جو محاکات آتے ہیں، وہ عربی شاعری میں بہت معروف ہیں۔ لیکن دوسرے مصرعے میں یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ زندگی اور وقت کا کارواں، عارضی تعطّل کے باوجود برابر سرگرم سفر رہتا ہے اہلِ فراق سے اقبال کی مراد اُن لوگوں سے ہے، جو زمان کے تسلسل میں گرفتار ہیں، اور ابدیت سے جن کا رشتہ کچھ عرصے کے لیے ٹوٹ گیا ہے، لیکن جو ذوق و شوق یا نفس کی واگذاشت کے طفیل اس رشتے کو پھر سے مستحکم اور استوار کرنے کی صلاحیت

رکھتے ہیں۔

لیکن زندگی کی ساری تگ و تاز اور اس کا تمام ہمہمہ بے اصل ہے۔ کیونکہ شاعر کے قلبی واردات اسے ہر لحہ آتش زیر پا رکھتے ہیں اور اس جذباتی ہیجان کے لیے زمان و مکان کی وہ دنیا جس میں وہ فی الوقت محصور ہے، کافی نہیں ہے۔ وہ ایک اندرونی اضطراب اور خلش کی وجہ سے جذباتی طور پر غیر متوازن رہتا ہے۔ اس مدام اضطراب کے اسباب کیا ہیں؟ یہی کہ زندگی میں تخلیقی قوت اور اثباتِ ذات کا فقدان نظر آتا ہے۔ "کارگہِ حیات" میں کسی غزنوی کا پتا نہیں، ایسا غزنوی جو تخریب کے بطن سے تعمیرِ نو کے ابھرنے کی بشارت دے سکے، جو خیالات اور تصورات کے سومنات سے تخلیق کے نئے پیکر تراشے، اور زندگی کی ایک خوب تر ہیئت کو وجود میں لائے۔ عرب کے نطق کا سوز اور عجم کا فکرِ فلک رس، دونوں صداقت اور صلابت، ندرت اور رعنائی سے تہی دست ہیں اور اس لیے خیال اور جذبہ، دونوں پر ان کی گرفت مضبوط نہیں رہی۔ اس مقام پر پہنچ کر اقبال اپنے ذہن اور تخیل کو مہمیز کرتے اور انھیں تاریخ کے ایک اہم نقطے کی طرف موڑ دیتے ہیں وہ حضرت امام حسینؓ کی شخصیت کو ایک رمز کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ حسینؓ نے جن اقدارِ عالیہ کے لیے جامِ شہادت نوش کیا تھا، وہ ابدی اور ناقابلِ شکست ہیں۔ وہ شریعت جس کی سربلندی اور سرفرازی کے لیے انھوں نے اپنے آپ کو قربان کیا، وہ ناقابلِ تنسیخ ہے۔ اور وہ جذبہ جوان کے رگ و پے میں جاری و ساری تھا، وہ صداقت میں ان کا یقینِ محکم اور باطل کی قوتوں کے سامنے سرنگوں نہ ہونے کا عزمِ صمیم تھا، یا اقبال کی اصطلاح میں ایک ایسا داعیۂ عشق، جس کی کوئی عقلی توجیہہ ممکن نہیں۔ ماحول اور فضا اب بھی وہی ہے، لیکن روح کا چراغ روشن نہیں۔ "گیسوئے دجلہ و فرات" اب بھی تابدار ہے، لیکن حریّت اور سرفروشی کا وہ شعلۂ جوّالہ ضوافگن نہیں جس نے دین کی ناموس کی خاطر تسلیمِ جاں کا بصیرت افروز اور نہ بھلایا جانے والا سبق پڑھایا تھا۔ انسان کے عظیم فکری اور جذباتی کارناموں اور اقدامات کی رہنمائی عشق ہی کر سکتا ہے

یعنی ایک گہرا روحانی احساس یا الہام، جس کے بغیر زندگی ایک خزاں دیدہ چمن سے زیادہ نہیں۔ یہ داعیۂ روح ایک عنصری یا تکوینی جذبہ ہے۔ عقل اور اس کے حلیف یعنی منطق سائنس اور فلسفہ، سب اسی اساس پر اپنی بالائی عمارت (-Super structure) تعمیر کرتے ہیں۔ مذہب اور شاعری، دونوں اسی جذبے سے قوت نمو حاصل کرتے ہیں۔ مجرّد تصوّرات دور تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتے۔ عقل کی مُوشگافیاں ہمیں تاریکی کی بھول بھلیّوں میں ڈھکیل دیتی ہیں۔ جو شے تصوّرات کو زندہ و پایندہ بناتی ہے، وہ سطح کے نیچے جذباتی توانائی کی موجودگی ہے۔ مذہب اور قانون عشق کی اندرونی تحریک کے بغیر [اور عشق کا تصوّر حسینؓ کی شبیہہ (Figure) سے براہ راست منسلک ہے] خنک اور بے روح تجریدات سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے:

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو، تو شرع و دیں بتکدۂ تصوّرات

غزوات بدر و حنین میں مسلمانوں کی نصرت اور ظفر یابی مادّی اسباب کی مرہونِ منّت ہرگز نہ تھی، کیوں کہ یہ تو اُنھیں میسّر ہی نہیں تھے۔ اس کے برعکس ان کی فتح کا راز اس غیر متزلزل قوتِ ایمانی میں تھا، جو عشق ہی کا دوسرا نام ہے۔ عراق کی تپتی ہوئی سرزمین کے سورج اور دجلہ و فرات کی پیچ و تاب کھاتی ہوئی موجوں نے، کربلائے معلّیٰ کے جگر خراش اور سینہ شگاف واقعات میں اسی جذبۂ عشق کا اعادہ دیکھا، اور جس عظیم اور بے مثال قربانی کا مظاہرہ حضرت ابراہیم علیہ السّلام نے انقیاد و اطاعت الٰہی کے حصول کے لیے کیا تھا، جس عالمگیر جذبۂ خیر نے حضرت عیسیٰ مسیح کو برضا و رغبت مصلوب ہو جانے پر آمادہ کیا تھا، وہی جذبہ حضرت امام حسینؓ کی شہادتِ عظمیٰ کا محرک ہوا۔ یعنی باطل کی طاغوتی قوتوں کے خلاف نبرد آزمائی اور مبارزت طلبی اور خدا کی تقدیر کے سامنے سرِ تسلیم خم کر دینا:

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حُسینؓ، ابتدا ہے اسمٰعیلؑ

کربلا کا واقعہ محض ایک تاریخی واقعہ نہیں ہے، بلکہ یہ وقت کے تسلسل کا ایک لمحہ ہے،

جو لاثانی ہے، اور جسے اقبال نے اپنے نادر تخیّل کے ذریعہ اسیر کرلیا ہے۔ یہ رمز ہے، حق و باطل اور حریّت و استبداد کے درمیان ابدی پیکار کا اور حسینؓ کا عزم و استقلال اور صبر و ثبات اعلان ہے، اس امر کا کہ حکم، حق اور حکمت اٹل اور جاودانی ہیں۔ یہ معرکۂ خیر و شر زندگی کے ہیولے میں پیوست ہے اور تاریخ کے ہر دور میں نہ جانے کتنی بار دہرایا جا چکا ہے۔ امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کے داعی حسین کی سرفروشی انسانی روح کا ترانہ سرمدی ہے، جس کے زیر و بم کو انسانیت کے کان کبھی فراموش نہیں کر سکتے۔ ہر انسان کے اندرون میں بھی یہ کھیل برابر اسٹیج کیا جاتا ہے۔ شہادت کا مفہوم اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ انسان اپنی قوتِ ارادی کو مکمل طور پر مشیّتِ ایزدی کے تابع کر دے۔ شہادت خدا کی سعادت اور رحمت کا ایک اشاریہ ہے۔ اس منزل پر پہنچنے کے بعد یعنی جب وہ جذبہ عشق سے سرشار ہو جائے، انسان صحیح معنوں میں یداللّٰہی بن جاتا ہے، اور اپنے آپ کو خدا کی ذات کے اندر اس طرح مدغم کر دیتا ہے کہ خود اس کا وجودِ ذاتی تحلیل ہو جاتا ہے اس نقطے پر پہنچ کر اسے یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ بقول انگریزی شاعر ایلیٹ عمل صعوبت ہے اور صعوبت عمل (Action is suffering and suffering action) یعنی غیر ذاتی طور پر بھی شہادت مقصودِ اعلیٰ نہیں رہتی، بلکہ خدا کی رضا جوئی برابر مطمحِ نظر بنی رہتی ہے۔ ایسا سوچتے وقت انسان ہر طرح کے ظن و تخمین سے بلند اور ہر طرح کے نتائج و عواقب سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ دراصل عشقِ حقیقی کا تقاضا بھی یہی ہے، اور اس کا ماحصل بھی یہی:

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

ایسے ہی شخص کو، جو اس جذبے سے سرشار ہو، آپ اقبال کا مردِ مومن یا مردِ کامل کہہ سکتے ہیں، چاہے وہ کسی بھی مذہب یا مسلک سے تعلق رکھتا ہو۔ یہی وہ معیاری یا علیٰ شخصیت ہے، جس کی تلاش اور جس کے انکشاف میں تاریخ کے عمل کی ہر کروٹ سرگرداں رہی ہے زمان و مکان کی حدود میں نشوو ارتقا اور تہذیب و تمدّن کا دائمی اور غیر منقطع سلسلہ

کائنات کے بطن کے اسی پوشیدہ راز کے ظاہر کرنے پر مرتکز معلوم ہوتا ہے کیوں کہ ایسی ہی شخصیت تاریخ کے دھارے کا رُخ بھی موڑ سکتی ہے، اور اس پر اپنا نقش لازوال بھی ثبت کر سکتی ہے۔ اس کے برعکس "جلوتیانِ مدرسہ" اور "خلوتیانِ میکدہ" دونوں کے ظرف، خلشِ آرزو اور ذوقِ صحیح سے یکسر ناآشنا معلوم ہوتے ہیں۔ مدرسہ اور میکدہ دونوں ہی جگہیں سوز و سازِ آرزو کی ہنگامہ خیزی سے خالی نظر آتی ہیں۔ غالباً اس میں یہ اشارہ پوشیدہ ہے کہ تجرباتی اور عقلی علوم کے اہلِ جستجو، اور مشاہدۂ باطنی کے رسیا دونوں تخلیقی جوہر کی غیر موجودگی کی وجہ سے اپنی اپنی مساعی میں ناکام رہتے ہیں۔ اس تیسرے بند میں اقبال نے شوق اور عشق کی مستعمل اصطلاحات میں ایک نئے عنصر یعنی "آرزو" کا اضافہ کیا ہے ان کی غزل سرائی اور نظم گوئی کا مقصد "آتشِ رفتہ" کا سراغ لگانا ہے یعنی ان یادوں اور بصیرتوں کو از سرِ نو زندگی اور روشنی عطا کرنا، جو زلیست کے گرد و غبار میں نظروں سے اوجھل ہو گئی ہیں۔ ان صداقتوں کی بازیافت اور تشکیلِ نو جنھیں انسان واقعاتی کائنات سے ضرورت سے زیادہ سروکار رکھنے کی وجہ سے بھلا دیتا ہے۔ یا تاریخ اور زمان و مکان کے بطن میں پیوستہ حقائق کے اٹل اور غیر متبدل پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا۔ ان کے نزدیک زندگی اور فن، دونوں خونِ جگر سے غذا حاصل کرتے ہیں۔ تصورات اور فنی اظہاریت (Artistic Expressiveness) کے مختلف شیوؤں کی طرح معتقدات بھی اسی اندرونی جذبے پر پلتے ہیں، جو صاحب ساز کے لہو میں اپنی جلترنگ دکھاتا ہے۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ نظم اقبال کے مجوزہ سفر حجاز بلکہ ارمغان حجاز کے بدل کے طور پر لکھی گئی تھی۔ اور یہاں "نوا" سے مراد فنِ موسیقی نہیں ہے، بلکہ وہ ہدیۂ اخلاص و عقیدت ہے، جو اقبال بارگاہِ رسالتمآب میں پیش کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے وہ اپنے اضطرابِ قلب، اپنے ذوقِ حضوری اور اپنے شوقِ بے پناہ کے اطناب کی خواہش کا اظہار اس طور پر کرتے ہیں:

فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بیقرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را

یہ شعر ایک نقطۂ انحراف بھی ہے، اور چوتھے بند سے گہرے طور پر مربوط بھی۔ یہ بند ایک نغمۂ الوہی کی حیثیت رکھتا ہے۔ حقیقت مطلقہ کا تصوّر اس سے بہتر اور کیا ہو سکتا ہے کہ اسے لوح قلم اور کتاب کی وحدت سے تعبیر کیا جائے "گنبدِ آبگینہ رنگ" ایک دلکش پیکر ہے وجود کے ارد گرد پھیلی ہوئی کائنات کے لیے۔ لیکن وجودِ کلّی کے بالمقابل اسے ایک حباب سے مشبّہ کرنا دراصل اس غرض سے ہے کہ ذاتِ مطلق کی ہمہ گیر وسعت کو متشکل کیا جائے، اور تصوّر کی آنکھ کے لیے کوئی نقطۂ ارتکاز تلاش کیا جائے۔ اب ان دونوں مصرعوں کو پڑھیے:

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

تو اس سے ایک مجرّد تصور کی وجدانی اور شعری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ کائنات فطرت میں جتنی رنگا رنگ بزم آرائیاں ہیں، اور جنھیں ایک رمز کے طور پر پہلے بند میں پیش کیا گیا تھا وہ سب اسی ذاتِ بے ہمتا کے خارجی اشکال اور مظاہر ہیں۔ وحدتِ وجود اور وحدتِ شہود میں فرق محض اصطلاح کا ہے، ورنہ دونوں کی اصل حقیقت ایک ہی ہے۔ نظم کے آغاز میں پہلے ہی بند میں اقبال نے کہا تھا:

چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

یہاں یہ شعری پیکر دوسری صورت اختیار کر لیتا ہے۔

ذرّہ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب

وہاں جو پیکر حرکی تھا، یہاں وہ بھارتی بن گیا ہے۔ رنگ اور نور کا عنصر دونوں جگہ بہر حال مشترک ہے، اور منبع اور مخزن بھی دونوں کا ایک ہی ہے۔ پھر چونکہ یہ الوہی ذات جلال اور جمال دونوں سے متصف ہے، یعنی اس کے تانے بانے میں یہ دونوں عناصر لازمی طور پر شامل ہیں، اس لیے اس کا اظہار تاریخ کے عمل میں جس طور پر ہوا ہے اسے یوں بیان کیا ہے:

شوکتِ سنجر و سلیم، تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید، تیرا جمال بے نقاب

سنجر اپنے عہد میں قوت و شوکت کی علامت اور ناقابلِ تسخیر شخصیت کا مالک سمجھا جاتا تھا۔

اس نے خراسان پر چالیس سال حکومت کی اور انیس مرتبہ فتح و کامرانی حاصل کی۔ وہ سلجوقی حکومت و ناموس کا محافظ اور امین تھا۔ اس کا آخری کارنامہ غور کے 'جہانسوز' کو جس نے خراسان پر لشکرکشی کی تھی شکست و ہزیمت کا مزہ چکھانا تھا۔ وہ اپنی بہادری، سیرچشمی اور ملاطفت کی بنا پر منفردِ روزگار سمجھا جاتا تھا، اور اس کا دبدبہ اور طنطنہ صاعقہ بردوش معلوم ہوتا تھا۔ سلیم مٹھی بھر جاں نثاروں کی مدد کے طفیل قسطنطنیہ کا سلطان بنا تھا اس نے صرف آٹھ سال حکومت کی۔ لیکن اتنی قلیل مدت میں بھی اس نے دولتِ عثمانیہ کی حدود میں زبردست توسیع کی، اور اپنے آپ کو ناقابلِ شکست قوتِ ارادی کا مالک ثابت کر دیا۔ اس کی حکمرانی کی صلاحیتیں اجتماعی فرائض کی تکمیل کے احساس کے طور پر ظاہر ہوتی تھیں۔ اس نے ایران، شام اور مصر کے خلاف لشکرکشی کر کے انھیں سرنگوں کیا اس نے ان ممالک پر پورے طور پر قبضہ نہیں کیا تھا۔ لیکن انھیں سلطنتِ عثمانیہ کے زیرنگیں ضرور رکھا۔ وہ اپنی فتوحات کو مستحکم کرنے کے اعتبار سے، اور ایک لائق، چُست اور زیرک فاتح کی حیثیت سے مشہور ہوا۔ سنجر اور سلیم دونوں کی شخصیتیں جلالِ الٰہی کے مظہر کے طور پر اقبال کو متاثر کرتی ہیں۔

اسی طرح اسلامی تصوّف کی تاریخ میں حضرت بایزید بسطامی اور حضرت جُنید بغدادی کی شخصیتیں، جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں، مرکزی اہمیت کی حامل ہیں۔ اس تضاد کا سرچشمہ یہ ہے کہ جہاں ایک طرف بایزید حالتِ سکر (Intoxi-cation) پر زور دیتے ہیں، وہیں دوسری طرف حضرت جُنیدؒ کے یہاں صحو یا صبر (Sobriety) کا مسلک ملتا ہے۔ بایزید فنا کے ذریعے یعنی موضوع اور معروض کے رشتے (Subject-object Relationship) کے محو کر دینے کے وسیلے سے وحدت کی منزل تک پہنچتے ہیں، اور توحیدِ الٰہی کے زینے پر تجرید کے عمل (Process of Abstraction) کے ذریعے چڑھنا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک ذات کا تصوّر، صفات سے منزّہ ہو کر کیا جانا چاہیے استغنا سے دراصل یہی مُراد ہے۔ صاحبِ حال صوفی جس عالم میں زندگی بسر کرتا ہے وہاں خیر اور شر کا امتیاز مٹ جاتا ہے۔ کیوں کہ ان دونوں کا تعلق کائنات مظاہر سے ہے، ذاتِ مطلق کے روبرو امر اور نہی دونوں معدوم ہیں۔ "ذوق و شوق" کے

کے عنوان سے نظم میں بایزید کے ذکر کی اہمیت اس لیے ہے کہ ان کے لیے اہتزاز (Ecstasy) ہی اس ذات سے ربط قائم کرنے کا تنہا اور موثر وسیلہ ہے، اور نفسی کیفیت اخلاق، عبادت اور علم تینوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ حضرت جنیدؒ جیسا کہ ابھی کہا گیا، صبر پر عامل تھے۔ بالفاظ دیگر ان کا ظاہر شریعت سے مطابقت رکھتا تھا، اور باطن بادۂ تصوّف کا لذّت شناس تھا۔ توحید کا تصوّر ان کے یہاں اس امر کا مقتضیٰ تھا کہ ابدی حقیقت (The eternal) اور اس مظہر کے درمیان، جو وقت کے دوران میں اسیر ہے، حدِّ فاصل قائم کی جائے۔ خدا کی ذات کا ادراک کسی ایسے وسیلے سے ممکن نہیں، جس کا تعلق تکوینی کائنات سے ہو۔ حضرت جنیدؒ کا یہ عقیدہ بھی تھا کہ تاریخ کے عمل کے دوران حق اور صداقت کے لیے انسان کی جستجو اس عہد نامے کی توثیق پر منحصر ہے، جو انسان نے آغازِ آفرینش میں خدا کے ساتھ کیا تھا۔ اور جس کی طرف مراجعت ناگزیر ہے۔ ان کے یہاں انسان کی عبودیت پر زور ملتا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ تمام اشیا کا مبدا، بھی خدا ہی کی ذات ہے اور ان کا ماوا بھی وہی ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ کے مسیحی تصوّف کے مطابق فقر، خود اختیار کردہ تنگدستی اور صبر و قناعت دونوں پر حاوی ہے اور چونکہ حسّی لذات سے اجتناب اور بے رغبتی مجبوراً نہیں ہے، بلکہ ارادی ہے، اور قناعت ایک ایجابی تصور ہے۔ اسی لیے اقبال نے اسے جمال کے مرادف قرار دیا ہے۔ انھوں نے اس فقر کے ڈانڈے نظر اور وجدان سے بھی ملائے ہیں، اور اس اعتبار سے اسے علم کا حریف اور اس سے ممتاز قرار دیا ہے:

علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

مستی یہاں "ذوق و شوق" کے مرادف ہے۔ جلال و جمال کی صفات فقر و شاہی کے ان مخصوص مظاہر میں نمایاں ہیں، جن کا ذکر ابھی کیا گیا۔ اس سے پہلے بند میں اقبال نے عشق یا آرزو کو فنونِ لطیفہ کے محرک کے طور پر پیش کیا تھا، یہاں عبادت کے لیے

شوق کو ایک لازمی عنصر قرار دیا ہے کیوں کہ اس عمل میں روح کی ساری قوتیں مجتمع ہو جاتی ہیں:

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب

انسان کا خدا یا حقیقتِ مطلقہ سے تعلق جذبِ اندرون کی وجہ سے قائم ہوتا ہے، عقل جستجو اور تلاش میں منہمک اور پا بجولاں رہتی ہے لیکن اس کی تقدیر میں حضوری نہیں، یہ صرف عشق کے حصے میں آئی ہے۔ عقل اور عشق اقبال کے یہاں متقابل قطبین کی حیثیت رکھتے ہیں، جن کے درمیان لازمی طور پر تضاد نہیں ہے۔ انسان کی محدود انا اور انائے مطلق کے درمیان جو شے نقطۂ ارتباط کا کام کرتی ہے وہ نفسِ آرزو کی شرر باری ہے۔ اسی کے ذریعے وقت اور ابدیت ایک دوسرے سے ہمکنار ہوتے ہیں دراصل عبادت ایک اجتماعی فعل ہونے کے ساتھ ہی اور اس کے علاوہ، ایک انفرادی اور اندرونی تجربہ بھی ہے۔ معاشرتی عمل کی حیثیت سے اس کی بڑی اہمیت ہے لیکن عبادت کا اندرونی تجربہ ایک نوع کا عملِ استغراق (Act of contemplation) بھی ہے، جو شخصیت کی گہرائیوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہاں اقبال نے ایک قولِ محال (Paradox) کا استعمال کر کے

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے

ایک بار پھر میکانکی اور تخلیقی عمل کے درمیان، جس کے پسِ پشت جذبہ اور وجدان کام کرتے ہیں، امتیاز برتا ہے۔

آخری بند میں یہ تمام اشارے اور نکاتے ایک مرکز کی طرف کھنچ آئے ہیں۔ اقبال جب اپنے گزشتہ واردات کا جائزہ لیتے ہیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ برابر ایک فریب کا شکار رہے ہیں اور یہ فریب عبارت ہے، عقل اور علم کو منتہائے مقصود سمجھنے اور ان کی رہنمائی میں حاصل شدہ اکتسابات پر ضرورت سے زیادہ تکیہ کرنے سے۔ ان اکتسابات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ لیکن ان کی حدود اور نارسائیوں کا اندازہ لگانا اور انھیں ایک مناسب اور فطری پس منظر کے بالمقابل رکھنا ضروری ہے۔ علم کو تخیل بے رُطب مان لینا دراصل اس کے کارناموں کے سلسلے میں ایک طرح کی ناآسودگی

کے احساس کا اعتراف کرنا ہے۔ انسان کی روح کی سیرابی عشق ہی کے ذریعے ممکن ہے اقبال نے "عشق تمام مصطفیٰ" اور "عقل تمام بولہب" کہہ کر گویا بلاغت اور ایمائیت کی حدوں کا احاطہ کر لیا ہے۔ اس سے پہلے اقبال "بانگِ درا" کی مشہور نظم "ارتقا" میں کہہ چکے تھے۔

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

"ذوق و شوق" میں تضاد عشق اور عقل کے مابین ہی نہیں ہے، بلکہ زندگی کے بارے میں دو بنیادی رویوں، دو نقطہ ہائے نظر، دوسرے لفظوں میں دو ایسی اقدارِ حیات کے درمیان ہے، جو ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں۔ یعنی ایک طرف زندگی سے متعلق ایجابی، مثبت اور تخلیقی طریقہ کار ہے یعنی ایسا رویّہ ہے، جو وقت اور ابدیت انائے محدود اور انائے مطلق، وجودِ ذاتی اور وجودِ کلی کے درمیان ایک گہرے وجدانی اور روشن امکانات سے بھرپور رشتے کی نشاندہی کرتا ہے اور دوسری طرف وہ رویہ ہے، جو اضافی، اعتباری، محدود، سود و زیاں پر نظر رکھنے والا اور زمان و مکان میں اسیر ہے۔ اور اقبال پہلے ہی کہہ چکے ہیں:

دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں

ان دونوں کے درمیان کشمکش، انفرادی اور اجتماعی سطح پر تاریخ کے ہر دور میں رہی ہے عشق کی ابتدا، اور انتہا دونوں عقل کے قیاسات کو ورطۂ حیرت میں ڈالنے والی ہیں۔ اور تحویل پسند (Reductive) عقل کے تابع نہیں ہیں۔ لیکن شخصیت کی تعمیر کا عمل ایک نامتناہی عمل ہے۔ اور اسی لیے اقبال ہجر کو وصل سے بڑھ کر جانتے ہیں کیونکہ وصل "مرگ آرزو" سے عبارت ہے اور ہجر "لذت طلب" سے۔ بالفاظِ دیگر "وصل" تکمیل کے ہم معنی ہے اور "ہجر" ہمیں ارتقاء کے پُرپیچ راستے میں الجھائے رکھتا ہے۔ "موج" سمندر سے ہمکنار ہونے کی آرزو میں پیہم ناصبوری کی حالت میں رہتی ہے اور "قطرے" کی تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ گوہر بن جائے۔ لیکن ظاہر ہے کہ سمندر میں ضم ہو جانے کے لیے موج کو اور گوہر میں تبدیل ہونے کے لیے قطرے کو کتنے ہفت خواں طے کرنے پڑتے ہیں۔ آرزو کی خلش، فراق کا اضطراب، عشق اور عقل کے مابین مسلسل اور

متواتر کشمکش ہی اس زندگی کے کردار کو متعین کرتے ہیں، جو ہر آن متغیر ہوتی ہے اور نوع بہ نوع امکانات سے لبریز ہے۔

"بانگ درا" کی ایک ابتدائی نظم "عقل و دل" اور آخری نظموں میں سے نظم "ارتقا" میں اس نظم "ذوق و شوق" کے ابتدائی نقوش تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ "عقل و دل" میں دو متوازی نقطہ ہائے نظر کو معروضیت کے ساتھ پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے، اور "ارتقا" میں کشمکش کے محرک کی شعری تجسیم پیش کی گئی ہے۔ شوق اور آرزو کے شعری پیکر غالب اور اقبال، دونوں کے یہاں، جیسا کہ شروع میں اشارہ کیا گیا، مشترک ہیں اسی طرح عشق اور شوق کے شعری محرکات "مسجدِ قرطبہ" اور اس نظم میں ایک دوسرے سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ میں غالب کی مشہور غزل میں، جو اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایہ بیاں تجھ سے

الوہی اور انسانی نقطہ ہائے نظر کو ایک دوسرے کے بالمقابل رکھا گیا۔ یہ۔ اور تصورات محض کو ان کے حسی تلازمات کے ذریعہ بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اقبال کے یہاں، اس نظم کے تیسرے بند میں الوہیت کا یہ عنصر بہت واضح ہے۔ ایلیٹ نے اپنے شاہکار (Four Quartets) میں عشق یا داعیہ روح کے لیے (The Trilling Wire in the blood) کا جو شعری پیکر تراشا ہے، وہ اقبال کے یہاں "نفس کی موج" سے خاصا قریب معلوم ہوتا ہے، جسے نشو و نمائے آرزو کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔ اقبال کی شاعری میں رومی کی اصطلاح میں عشق، آرزو، ذوق و شوق، ارتقا، تخلیقی اضطراب اور عمل پیہم اور افلاطون کے برعکس، لیکن ارسطو کی مثال Being کی نسبت Becoming کے تصور پر جو زور ملتا ہے، اس کا انعکاس اس نظم میں بخوبی نظر آتا ہے۔ اور اسی وجہ سے میں نے مضمون کے شروع میں اسے بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیا تھا۔

جاوید نامہ کا ایک پہلو

"جاوید نامہ"، جو ایک منفرد نظم ہے، ۱۹۳۲ء میں منظر عام پر آئی۔ اس کے پسِ پشت جو علمی تاریخی اور ادبی روایت ہے اس کا سلسلہ ماضی میں بہت دُور تک چلا گیا ہے۔ اطالوی شاعر دانتے کی شہرۂ آفاق نظم "طربیۂ خداوندی" (Divina Commedia) کے بارے میں یہ امر بہ تحقیق ثابت ہو چکا ہے، کہ اس میں دوزخ، اعراف اور بہشت کی جو تخیلی سیر ورجل کی قیادت میں دانتے نے کرائی ہے، اس پر معراج نبوی سے متعلق وافر اور وسیع ذخیرۂ ادب اور خصوصاً محی الدین عربی کی "الفتوحات المکیہ"، کے واضح اثرات پائے جاتے ہیں۔ معراج نبوی جسمانی تھی یا روحانی، یہ ایک متنازع فیہ مسئلہ ہے۔ لیکن اس سے انکار ممکن نہیں، کہ لامکانی کائنات کی اس سیاحت کے بارے میں بے حد قیاس آرائیاں کی گئی ہیں، اور سیرت پر کتابوں اور متصوفانہ تصانیف میں اس فضائی پرواز کو قابلِ وثوق ثابت کرنے کے لیے لاتعداد پرتوں، منزلوں اور فلک الافلاک کے مختلف درجوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ ابو العلا معرّی کے رسالہ "الغفران" اور ابن عربی کی "الفتوحات المکیہ" دونوں میں یہ مدور دائرے اور زینہ بہ زینہ اوپر کی طرف لے جانے والے یہ راستے بالصراحت اور تفصیل کے ساتھ مذکور ہوتے ہیں۔ ہسپانوی عالم پروفیسر آسن کا یہ خیال ہے کہ دانتے اس روایت اور ادبی سرمائے سے کما حقہ واقف تھا، اور اسے اپنی نظم کا خاکہ اِن مآخذ سے مستعار لینے میں کوئی بدیہی زحمت نہ ہوئی ہوگی۔ اقبال کی نظر میں یہ سارا سرمایہ بھی تھا اور دانتے کی نظم بھی۔ یہ امر یقیناً باعث دلچسپ اور موجب حیرت ہے کہ ان سب مفکروں اور شاعروں نے موجودہ سائنسی انکشافات سے بہت پہلے اپنے تخیل کی ہمہ گیری اور جدت کے طفیل خلاء میں پرواز کا یہ تجربہ خالص وجدانی سطح پر کیا۔ "طربیۂ خداوندی"، اور "جاوید نامہ"، دونوں اس صنفِ ادب میں شاہکار کا درجہ رکھتے ہیں، جسے Vision Literature کہا جا سکتا ہے۔

یہاں دانتے اور اقبال کا موازنہ مقصود نہیں، لیکن چند بنیادی مفروضات

(Assumptions) کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ دانتے محض ایک غنائی شاعر نہیں، ایک آفاقی شاعر ہے۔ اس کے یہاں اس تناؤ کا عکس ملتا ہے جسے عقلیت اور عقیدے کی کشمکش نے اس دور میں پیدا کیا تھا۔ اس کے یہاں بیک وقت سینٹ ٹامس کا علم الکلام بھی ملتا ہے اور سینٹ آگسٹین کے ایمان کی تجلّیاں بھی۔ جن تین مسائل سے وہ برابر دست و گریباں رہا، وہ ہیں عدم سے تخلیق کا وجود میں آنا، مادّے اور روح کا باہمی تعلق اور آزاد قوتِ فیصلہ کی نوعیت اور اس کا دائرہ کار۔ اس کے ذہنی اُفق پر یہ خیال برابر مستولی رہا کہ انسان کسی الوہی طاقت سے گہرا ارتباط رکھتا ہے اور اسے محکم کرنے کے لیے گناہ کا اندرونی اور شعوری احساس اور خدا سے عفو کی توقع لازمی عناصر ہیں۔ دانتے کا عیسائیت کا تصوّر یہ ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایک لافانی رویائے (Vision) کی طرف لے جانے والا راستہ ہے۔ وہ انسانی زندگی کو قضائے الٰہی (Divine Judgment) کی روشنی میں اور معیّنہ اخلاقی نظام اقدار کی نسبت سے پرکھنے کا قائل ہے، یعنی اس کی دلچسپی حیاتِ ظاہری کے ہنگاموں سے نسبتاً کم اور حیاتِ دوام سے زیادہ ہے۔ "طربیۂ خداوندی" کی بساط بہت وسیع ہے۔ دوزخ، اعراف، اور بہشت سے متعلق روحانی اور نفسی کیفیات کی مصوری دانتے نے بڑے ہی اچھوتے انداز سے کی ہے جو ذہن اور تخیّل کو فوراً اسیر کر لیتی ہے۔ اٹلی کی سیاست میں ملوث ہم عصر شخصیتوں اور ہر طرح کے اخلاقی جرائم کے مرتکب لوگوں کے خاکے جو اپنے اعمال کا مزہ چکھنے پر مجبور ہیں، انتہائی مہیب اور انتہائی بہجت انگیز مناظر کی پیش کش، اور انسانی برتاؤ کی تہہ میں پیچ در پیچ محرکات کی کارفرمائی، ان سب کو نمایاں کرنے میں اس کی فطانت اپنے جوہر دکھاتی ہے۔ دانتے کے شعری عمل کو جو عنصر وحدت بخشتا ہے، وہ اس کی محبوبہ بیاترچ (Beatrice) کا وہ نقش ہے جو مدام گردش میں بھی رہتا ہے، اور جسے اس کے رویائے سے منقطع بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ نقش ہے جس کی مدد سے دانتے نے حقیقتِ آخری کی محسوس اور منفرد شبیہہ اپنے آئینۂ ادراک میں اُتارنے کی کوشش کی ہے۔ اگر ورجل کو حقیقت کے انکشاف کا ایک عقلی وسیلہ مان لیا جائے تو بیاترچ یقیناً اس کے عرفان کا ایک وجدانی اور تخیّلی ذریعہ ہے۔ یہ ایک پیچیدہ اور تہ در تہ علامیہ (Symbol) ہے، جس کی وساطت سے دانتے نے کائنات کو اپنے اندر سمویا بھی ہے اور اُسے خارجی طور پر متشکل بھی کیا ہے۔ رومی کی طرح دانتے کے یہاں بھی عشق ایک قوی اور محیط محرک ہے لیکن رومی کے برعکس وہ محض فکری سطح پر اپنا عمل نہیں کرتا، بلکہ برتے ہوئے تجربے کی سطح پر۔ اپنی محبوبہ کی شخصیت سے دانتے نے جو آسودگی، فیضان اور اہتزاز حاصل کیا تھا، وہ ایک ناقابلِ

بیانِ عمل کے ذریعے بالآخر دیدارِ خداوندی کی خارجی ہیئت اختیار کر کے اس کے جذبات و احساسات کی تطہیر اور قلبِ ماہیت کا وسیلہ بنتا ہے۔ بیاترچ کی آنکھیں اور اس کی مسکراہٹ جویائے رحمت کے لیے ایک بالواسطہ زینے کا کام دیتی ہیں۔ اپنی محبوبہ اور الوہی حقیقت دونوں کے لیے اس نے گلاب کے پھول کا رمز استعمال کیا ہے۔ وہ انسانی محبت کے تجربے سے تجلیاتِ الٰہی کے حصول تک پہنچتا ہے۔ الوہی قوت کی طرف یہ کشش ہی اس کے لیے سب سے بڑا محرک ثابت ہوتی ہے اور پایانِ کار اسی میں اس کی شخصیت مدغم ہو جاتی ہے۔

"جاوید نامے"، کا آغاز مناجات سے ہوتا ہے۔ اقبال کے قلب کا سارا سوز اور حیاتِ آب و گل اور زمان و مکان کی پابندیوں سے ماورا ہو کر عالمِ بے جہت تک رسائی کی ساری بیتابی یہاں ظاہر ہو جاتی ہے، روح زمینی آسمان کا طعنہ سن کر خجل ضرور ہوتی ہے، لیکن یہ احساسِ ندامت ہی اسے اپنے استحقاق کو منوانے پر مجبور کرتا ہے اور یہی محرک بنتا ہے زمینی سیاح کے اپنے خلاقی سفر کا آغاز کرنے کا۔ اس سفر کے دوران، زندہ رود کا، جو شاعر کا افسانوی (Fictional) نام ہے، گزر چھ سیارگان سماوی سے ہوتا ہے۔ یعنی 'فلکِ قمر'، فلکِ عطارد، فلکِ زہرہ، فلکِ مریخ، فلکِ مشتری، اور فلکِ زحل اور اس کی ملاقات مغرب اور خصوصاً مشرق کی بعض اہم شخصیتوں سے ہوتی ہے۔ مثلاً عارفِ ہندی (وشوامتر) ارواح سعید حلیم پاشا و جمال الدین افغانی، ارواحِ فرعون وکشنر ارواح جلیلہ یعنی حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ، ارواحِ صادق وجعفر، آں سوئے افلاک کے مقام پر نطشے، سید علی ہمدانی اور غنی کاشمیری اور کارخ سلاطین میں ارواح نادر، ابدالی اور سلطان شہید یعنی ٹیپو سلطان سے۔ ان کے علاوہ وہ طواسین بھی قابلِ ذکر ہیں، جن میں گوتم بدھ، زرتشت اور حکیم ٹالسٹائے کی تعلیمات منقش نظر آتی ہیں اور طواسینِ محمد میں ابوجہل کا وہ نوحہ سنائی پڑتا ہے، جو اسلامی وجدانِ حیات کے انقلاب انگیز اثرات کے خلاف ایک دلدوز صدائے احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا جواب ہمیں لعل کے نغمے کی گونج میں ملتا ہے، جس میں اسلام کے مدِمقابل قوتیں اپنا اثبات کرنے پر مصر معلوم ہوتی ہیں۔ ایک اور اہم مقام ابلیس کا نمودار ہونا ہے، جسے خواجۂ اہلِ فراق کے نام سے منسوب کیا گیا ہے، اور وہ نالہ بھی جو اس کے لبوں پر آتا ہے، کچھ کم اہم نہیں ہے۔ اسی کے مماثل وہ نغمۂ مستانہ ہے جو حلاج کی زبان سے ادا کیا گیا ہے، حلاج، ابلیس اور نطشے، تینوں کے درمیان بعض عناصر مشترک ہیں جن کا ذکر بعد میں آئے گا۔ اس وجدانی خلاقی سفر میں اقبال کے راہ نما مرشدِ رومی ہیں،

جو ایک پہاڑ کے عقب سے نمودار ہوتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے دانتے کی نظم میں اس کے رہبر ورجل کا ورود ہوتا ہے۔ جن مختلف کرداروں سے شاعر کی ملاقات اس سیاحت کے دوران ہوتی ہے، ان کے توسط سے بعض مہمات امور کی عقدہ کشائی کرائی گئی ہے۔ دانتے کے برعکس اقبال عشق کے نہیں، بلکہ عمل کے شاعر ہیں، گو عشق کا محرک "جاوید نامہ" میں کلیتہً مفقود نہیں ہے۔ اقبال کی زیادہ تر دلچسپی دانتے کے برخلاف قوتِ ارادی طاقت یا ضعف یا آزادی اور پابندی سے اتنی نہیں ہے جتنی اس عمل سے جس کے ذریعے قوتِ ارادی تربیت حاصل کرتی ہے موت کے بعد روح پر کیا گزرتی ہے، اور اسے کن کن کیفیتوں سے سابقہ پڑتا ہے، اس مسئلے سے کہیں زیادہ "جاوید نامہ" کے شاعر کا شغف ان حوادث اور کیفیات سے ہے جو اس کرۂ ارضی پر انسان کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ مشرق و مغرب کی سیاست، قوموں کی تقدیر سازی کے پسِ پشت محرکات، خیر و شر کی باہمی کشمکش اخلاقی ضابطوں کی بالادستی، کفر و ایمان کا تنازعہ، اور انسانی خودی کا عشق کے وسیلے سے اثبات، اور شعور ذات کی مختلف جہتیں، یہی سب موضوعات ہیں جو اقبال کے لیے مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ تسلیم کرنے میں البتہ تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال کے ہاں اشاریت کا رنگ اتنا گہرا نہیں ہے جتنا دانتے کے ہاں۔

نظم کے آغاز ہی میں یہ دو شعر رومی کی زبان سے ادا کرائے گئے ہیں:

گفت موجود آں کہ می خواہد نمود　　آشکارائی تقاضائے وجود
زندگی خود را بخویش آراستن　　بر وجودِ خود شہادت خواستن

اور یہ نظم کے سیاق و سباق میں کلیدی اہمیت کے حامل ہیں۔ "جاوید نامہ" میں اقبال کا سروکار از اوّل تا آخر تجدید شعور کے مسئلے سے ہے۔ زندگی میں بہ حیثیت مجموعی اور انسان کی اپنی ذات میں بالخصوص خودنمائی یا آشکارائی کا جذبہ ان کے نزدیک بنیادی ہے اور یہ مختلف جہتیں رکھتا ہے۔ اس کا تعلق بہ یک وقت شعورِ کائنات سے بھی ہے اور شعورِ حق سے بھی۔ دراصل شعورِ ذات کی توثیق کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے ان دونوں سے مربوط کیا جائے۔ شعور کی ان تینوں نوعیتوں کو اقبال نے ایک دوسرے پر منحصر اور ایک دوسرے کے اندر پیوست تصور کیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ان کا خیال ہے کہ انسان کو اپنے آپ کو ان تین قسم کی شہادتوں سے گزرنا چاہیے:

شاہد اوّل شعورِ خویشتن　　خویش را دیدن بنورِ خویشتن
شاہد ثانی شعورِ دیگرے　　خویش را دیدن بنورِ دیگرے

شاہدِ ثالث شعورِ ذاتِ حق　　　خویش را دیدن بنورِ ذاتِ حق

بہ الفاظ دیگر مرکزی نقطہ اور نقطۂ آغاز تو شعورِ ذات ہی ہے۔ لیکن اسے مستحکم کرنے، اسے معتبر اور موثر بنانے اور اس میں توانائی اور آفاقیت پیدا کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے غیرِ خود کے آئینے کے بالمقابل رکھ کر دیکھا جائے۔ اور اس کا رشتہ ذاتِ حق سے استوار کیا جائے، جو ہر قسم کے انفرادی اور نجی شعورِ ذات کا مصدر اور ماخذ ہے، تاکہ اس کی حدود وسیع کی جا سکیں۔ حلاج کے واسطے سے نظم میں آگے چل باہمی انحصار (Interdependence) کی اس ترتیب کو ذرا بدل دیا گیا ہے۔ "شعورِ ذاتِ حق" کی بجائے "نقشِ حق" اور "شعورِ خویشتن" کی بجائے "نقشِ جاں" کی اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں اور "نقشِ حق" کو نقشِ جہاں اور نقشِ جاں، دونوں کے ساتھ آمیز کرنے اور باہمی تطابق پیدا کرنے پر زور دیا گیا ہے۔

نقشِ حق اوّل بجاں انداختن　　　باز او را در جہاں انداختن
نقشِ جاں تا در جہاں گردد تمام　　　می شود دیدارِ حق دیدارِ عام!
نقشِ حق داری؟ جہاں نخچیرِ تست　　　ہم عناں تقدیر با تدبیرِ تست

اسی سے ملحق مسئلہ ذات و صفات کا ہے۔ اور ان دونوں کے مابین وہی نسبت اور تعلق ہے جو جوہر اور اس کے اعراض کے درمیان ہوتا ہے۔ اعراض جوہر میں پیوست تو ضرور ہیں، لیکن یہ ایک طرح سے جوہر کی توسیع بھی ہیں۔ اور اسی لیے بیرونی سطح (Periphery) پر اپنا وجود رکھتے ہیں۔ دراصل جوہر ہی کی نسبت سے اعراض قابلِ فہم بنتے ہیں اور اسی لیے یہ کہا گیا ہے:

بر مقامِ خود رسیدن زندگی است　　　ذات را بے پردہ دیدن زندگی است
مردِ مومن در نسازد با صفات　　　مصطفیٰ راضی نشد الا بذات

چیست معراج؟ آرزوئے شاہدے　　　امتحانے رو بروئے شاہدے

اور زندگی جن مختلف شیون میں اپنا اظہار کرتی رہتی ہے، اس کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک جلوت اور ایک خلوت۔ ایک اندرونی اور ایک ظاہری، ایک پیدا اور ایک پنہاں جلوت کا تعلق صفات سے ہے، جس میں ان کا علم حاصل کیا جاتا ہے، اور خلوت کا ذات سے، جس کے نخانخانوں میں وہ اپنے آپ کو منکشف کرتی ہے۔ جلوت کی راہ نما عقل ہے اور خلوت کا رہبر عشق۔ دونوں ایک دوسرے سے گہرا ارتباط رکھتے ہیں، اور دونوں شخصیتِ کلّی کے اثبات کے لیے ایک جولانگاہ فراہم کرتے ہیں!

شیوہ ہائے زندگی غیب و حضور — آں یکے اندر ثبات، آں در مرور
گہ بہ جلوت می گدازد خویش را — گہ بخلوت جمع سازد خویش را
جلوتِ او روشن از نورِ صفات — خلوتِ او مستنیر از نورِ ذات
عقل او را سوئے جلوت می کشد — عشق او را سوئے خلوت می کشد

ثبات و مرور، خلوت و جلوت، ذات و صفات، اور عقل و عشق وہ متضادات ہیں، جن کے باہمی ردِ عمل اور تجاذب سے حقیقت کلی دراصل مرکب ہے، یا جن کے وسیلے سے وہ اپنے آپ کو آشکار کرتی ہے۔ اور اسی میں جان و تن، یا روح اور جسم کا تضاد بھی شامل ہے۔ جسم مکان سے متعلق اور اس کا اسیر اور زندانی ہے، اور روح اس سے ماوراء اور مستغنی۔ معراج دراصل اس تبدیلی سے عبارت ہے، جو شعور کی گہرائیوں میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ یہی وجدان یا نظر کو متعین کرتی ہے معراج کا جسمانی پہلو اتنا زیادہ قابل غور نہیں جتنا اس کا اندرونی روحانی پہلو۔ یہ ایک اچانک اور خلاقانہ تبدیلی ہے، جو شخصیت کے خلیوں میں ظاہر ہوتی ہے، اور موجودہ ماحول کی دفعتاً قلب ماہیت کر دیتی ہے۔ اسی لیے یہ کہا گیا ہے:

چیست جان؟ جذب و سرور و سوز و درد — ذوقِ تسخیر سپہرِ گرد گرد!
چیست تن؟ با رنگ و بو خو کردن است — با مقامِ چار سو خو کردن است
از شعور است ایں کہ گوئی نزد و دور — چیست معراج؟ انقلاب اندر شعور
انقلاب اندر شعور از جذب و شوق — وارہاند جذب و شوق از تحت و فوق

اور اسی کیفیت، یعنی عشق کے بارے میں جو مکان کی اسیری سے چھٹکارا دلا کر انسان کو لامکانی بناتی ہے، اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا:

عاشقی! از سو بہ بے سوئی خرام — مرگ را بر خویشتن گرداں حرام

یہاں نقطۂ نظر تمام تر موضوعی ہے، اور اندرونی حقیقتوں پر زور دیا گیا ہے۔ جسم ہمیں مکان آب و گل کا پابند رکھنا چاہتا ہے، اور روح زمان و مکان اور تحت و فوق کی پابندیوں سے آزاد کراتی ہے۔ یہ خیال کہ زمان و مکان، نزدیکی اور دوری اور پستی اور بلندی معروضی اکائیاں نہیں ہیں، اور نہ اس حیثیت سے کوئی وجود رکھتی ہیں، بلکہ ان کا انحصار فرد کی نفسی کیفیت پر ہے۔ اقبال کے علاوہ انگریزی شاعر ولیم بلیک کے یہاں بھی پایا جاتا ہے۔ خصوصاً اس کی طویل نظم، ملٹن (Milton) میں۔ اپنے انگریزی خطبات میں اقبال نے صراحتہً اس امر کی طرف

اشارہ کیا ہے کہ زمان و مکان، انسانی شعور کی معجز نمائیاں ہیں۔ اسی طرح کا نقطۂ نظر جرمنی فلسفی کانٹ نے بھی پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک بھی یہ سب انسانی شعور کے آفریدہ ہیں۔ یا یہ کہیے کہ اس کے خارجی مظاہر ہیں۔

'سو' اور 'بے سوئی' کی اصطلاحات اقبال نے رومی سے مستعار لی ہیں۔ سمت کا احساس نقطۂ آغاز ہے۔ 'جہان چارسو' جسے غالب نے 'شش جہات' کہا ہے، سے چل کر بے سوئی کی منزل تک پہنچنا، شعور اور احساس کے درجہ بدرجہ ارتقاء اور تطہیر کی نشان دہی کرتا ہے۔ انہی کے مماثل رنگ اور بے رنگی کا تصور ہے۔ ان دونوں کا تعلق بھی بالترتیب عالمِ موجودات' اور عالم امکانات یا ماورائی کائنات سے ہے۔ چنانچہ رومی سے جب یہ سوال کیا گیا:

عالم از رنگ است و بے رنگی است حق
چیست عالم؟ چیست آدم؟ چیست حق؟

تو اس کا جواب اُنھوں نے انتہائی بلاغت کے ساتھ اس طرح دیا:

آدمی شمشیر و حق شمشیر زن — عالم ایں شمشیر را سنگ فسن
شرق حق را دید و عالم را ندید — غرب در عالم خزید و از حق رمید
چشم بر حق باز کردن بندگی است — خویش را بے پردہ دیدن زندگی است

ہر کہ از تقدیرِ خویش آگاہ نیست
خاک او با سوزِ جاں ہمراہ نیست

یہاں انسان' حق اور عالم' تینوں کے درمیان باہمی تفاعل اور ان کے درجات کی حد بندی کی کوشش کی گئی ہے اور "شمشیر" کا شعری پیکر اسے ظاہر کرنے کے لیے لایا گیا ہے۔ مشرق اور مغرب کے طرزِ فکر میں جو خامی ہے، وہ دونوں کی انتہا پسندی ہے جو 'حق' اور 'موجودات' سے لگاؤ کے مسئلے میں برتی گئی ہے۔ اور اس طرح شعورِ حق اور شعورِ ذات کے بھی مدارج ہیں اور جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، شعورِ ذات کے لیے شعورِ حق کی شہادت اور توثیق ضروری ہے کہ اس کے بغیر اس کی مستتر توانائیاں اور امکانات قوۃ سے فعل میں نہیں آسکتے۔ اور صحیح معنوں میں شعورِ ذات، جسم و جان کو باہم آمیز کرنے اور ہستیِ مطلق یا انائے لامحدود سے ربط و اتصال کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس "نقشِ بے رنگی" کے بارے میں زرتشت کی زبان سے یہ کہلوایا گیا ہے:

نقشِ بے رنگے کہ اد را کس ندید — جز بخونِ اہرمن نتواں کشید

خویشتن را وا نمودن زندگی است
ضربِ او را آزمودن زندگی است

یہ وانمودن، خودی کے مرکزی نقطوں کا اپنے اثبات پر اصرار کرنا، اور اپنے آپکو منوانا ہے۔ انسان کی زندگی کا منتہا اور مقصد، اقبال کے خیال میں تجدید شعور کا عمل ہے۔ "بیرنگی" کے اتھاہ سمندر میں ڈوب جانا اس کی تقدیر نہیں ہے۔ لیکن اس سے کسبِ فیض کرنا بہر صورت ضروری ہے۔ اس، کسبِ فیض کے نتیجے کے طور پر شعور ذات کی خفتہ صلاحیتیں جس طور پر اجاگر ہوتی اور بے پناہ توسیع حاصل کرتی ہیں، اس کی طرف اس طور سے اشارہ کیا گیا ہے:

آنچہ در آدم بگنجد عالم است　　　آنچہ در عالم نگنجد آدم است

اور اس سے پہلے کا شعر یہ ہے:

من چہ گویم از یم بے ساحلش　　　غرق آثار دہور اندر دلش

اس منزل پر پہنچ کر عالم اصغر عالم اکبر کی جگہ لے لیتا ہے، کیونکہ اس کا وجود اضافیت سے مطلقیت کی طرف بڑھتا ہے اور اس طرح عالمِ اکبر کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ کیونکہ جس چیز کی سمائی عالمِ اکبر میں نہیں ہو سکتی، اس کے لیے عالمِ اصغر اپنا سینہ وا کر دیتا ہے۔ اس گفتگو سے عالمِ اکبر کا ابطال مقصود نہیں کیونکہ وہ بہر حال تجربے کا ایک بنیادی مفروضہ (Datum) ہے، لیکن یہاں شعور ذات کے مختلف مدارج اور اس کے کیف وکم اور بے پناہ گنجائشوں کی طرف اشارہ کرنا اصل مطمح نظر ہے۔

پیر مہندی (جہاں دوست) اور زندہ رود کے درمیان جو مکالمہ وقوع پذیر ہوا ہے اور اس میں عقل و دل، جان و تن، فکر و ذکر، شنید و دید، اور علم و ہنر اور دیدار دوست کے درمیان جو امتیازات برتے گئے ہیں، وہ قابل غور ہیں:

گفت مرگِ عقل؟ گفتم ترکِ فکر　　　گفت مرگِ قلب؟ گفتم ترکِ ذکر
گفت تن؟ گفتم کہ زاد از گرد رہ　　　گفت جاں؟ گفتم کہ رمز لا الٰہ
گفت آدم؟ گفتم از اسرار اوست　　　گفت عالم؟ گفتم او خود روبروست
گفت ایں علم و ہنر؟ گفتم کہ پوست　　　گفت حجت چیست؟ گفتم روئے دوست

یہاں سوال وجواب میں ایک طرح کا بدیہی انداز پایا جاتا ہے۔ اس میں اختصار بھی ہے، اور تقلیل الفاظ کے ساتھ دوٹوک طریقے پر مفہوم کی اکائیوں کو سمونے کی طرف میلان بھی، جو اقبال کی شاعری میں اکثر ملتا ہے۔ یہاں متضادات کے جوڑوں کو بلاکم وکاست پڑھنے والے کے سامنے رکھ دیا

گیا ہے۔ یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مجرد عقل سے زیادہ عمل تفکر قابل قدر ہے اور دل کو غذا مراقبے (Contemplation) سے ملتی ہے۔ اسی طرح جہاں ایک طرف جسم ایک مشتِ خاک سے زیادہ اہم نہیں، جان، خود ہستیِ مطلق کے نفوذ اور پرتو کا ایک مظہر ہے اور عالم کی حقیقت کو جھٹلانا اس لیے ممکن نہیں، کیونکہ جو اس انسانی اس پر شاہد عادل ہیں۔ علم و ہنر انسان کی زیرکی اور مشاقی پر دلیل ہیں، لیکن سو دلیلوں کی ایک دلیل، جو انسانی شعور میں بالیدگی پیدا کرتی ہے، وہ جلوۂ بے حجاب ہے، جس کے ذریعے انائے محدود اور انائے مطلق کے درمیان ربط و تعلق پیدا ہوتا ہے۔ ان متضادات کے پیشِ نظر اس نظامِ اقدار کا کسی قدر اندازہ لگایا جا سکتا ہے، جس کی طرف شاعر کو رغبت محسوس ہوتی ہے۔

اس سے پہلے جلوت و خلوت کی جو دو اصطلاحیں استعمال کی جا چکی ہیں، ان میں یہ خیال ظاہر کیا گیا تھا کہ جلوت کا تعلق ظاہری اور بیرونی زندگی سے اور خلوت کا اندرونی اور داخلی واردات سے ہے۔ طواسینِ زرتشت میں زرتشت کی زبان سے اس فرق و امتیاز کو محو کرنے کی کوشش نہیں کی گئی اور نہ اس کا ابطال کیا گیا۔ بلکہ اس فرق کی توسیع کی گئی ہے۔ ازمنہ وسطیٰ کے انگلستان کے تصوفانہ نظام میں روح کی زندگی کا جو تصور ملتا ہے، اس میں تین مدارج قائم کیے گئے ہیں، یعنی خالص عمل کی زندگی، مراقبے اور استغراق کی زندگی اور ضابطے اور قانون کی وہ زندگی جس میں ان دونوں کا تکملہ نظر آتا ہے، اور استغراق کی زندگی میں حاصل شدہ ثمراتِ ریاض کو بارآور بنانے اور آئینِ الٰہی کو نافذ کرنے کے سلسلے میں ان سے کام لیے جانے پر زور دیا جاتا ہے۔ یہاں زرتشت کی زبان سے صرف دو منزلوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، یعنی خلوت میں روح جو تربیت حاصل کرتی اور اپنی تزئین کا جو سامان فراہم کرتی ہے، اسے جلوت کو سنوارنے اور نفسِ انسانی کی اصلاح کے لیے کام میں لایا جاتا ہے۔ جلوت اور خلوت میں وہی رشتہ ہے جو جستجو اور دید میں ہے۔ یعنی چاہیے جستجو ہمارے اولین محرک اور ہمارے عمل کی مہمیز کرے، لیکن ہمارے لیے وہیں رُک جانا احسن نہیں ہے کیونکہ جستجو کی آخری غایت دید کا حصول ہے:

چیست خلوت؟ درد و سوز و آرزو است — انجمن دید است و خلوت جستجو است
عشق در خلوت کلیم اللّٰہی است — چوں بہ جلوت می خرامد شاہی است
خلوت و جلوت کمالِ سوز و ساز — ہر دو حالات و مقاماتِ نیاز
چیست آں؟ بگذشتن از دیر و کنشت — چیست ایں؟ تنہا نہ رفتن در بہشت

گرچہ اندر خلوت و جلوت خدا است — خلوت آغاز ست و جلوت انتہا است

بعد میں جمال الدّین افغانی کی زبان سے اسی مفہوم کو یوں ادا کیا گیا ہے :

مصطفیٰ اندر حرا خلوت گزید — مدتے جز خویشتن کس را ندید

یا

گرچہ داری جان روشن چوں کلیم — ہست افکارِ تو بے خلوت عقیم

یا

حفظ ہر نقش آفریں از خلوت است — خاتمِ او را نگیں از خلوت است

یہاں دراصل کسی قسم کی اُلٹ پھیر (Reversal) سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ بلکہ جلوت کے مفہوم کی ایک نئی اور وسیع تر تعبیر پیش کی گئی ہے اور خلوت و جلوت کو "کمالِ سوز و ساز" کہہ کر ان کا ایک دوسرے پر انحصار اور بھرپور زندگی کے لیے خیال اور عمل، ذکر و فکر کی دونوں سطحوں پر ان کی ضرورت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ سوز و ساز کا کمال یہی ہے کہ جان و تن، ترک و شمولیت اور علم و عشق کے مختلف اور بظاہر متضاد راستے، جو ایک دوسرے کا انقطاع کرتے ہیں، ایک وحدت میں سمو دیے جائیں۔

اقبال نے دو بنیادی نقطہ ہائے نظر کا امتیاز واضح کرنے کے لیے عقل و عشق کی اصطلاحات جگہ جگہ استعمال کی ہیں، وہ انسانی زندگی اور ارتقا کے عمل میں دونوں کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں، گو عشق کو نسبتاً بلند تر درجہ دینے پر مصر نظر آتے ہیں "جاوید نامہ" میں اُنھوں نے عقل کی جگہ 'زیرکی' کا لفظ استعمال کیا ہے اور سعید حلیم پاشا کی زبان سے مشرق و مغرب کے مابین فرق کو اس طرح واضح کیا ہے :

غربیاں را زیرکی سازِ حیات — شرقیاں را عشق رازِ کائنات

زیرکی از عشق گردد حق شناس — کارِ عشق از زیرکی محکم اساس

عشق چوں با زیرکی ہمبر شود — نقشبندِ عالمِ دیگر شود

خیز و نقشِ عالمِ دیگر بنہ — عشق را با زیرکی آمیز دہ

لیکن مشرق و مغرب کے کارناموں کے سلسلے میں جو عناصر مابہ الامتیاز ہیں، انہیں واضح کرنے کے ساتھ ہی اقبال کا زور اس امر پر ہے کہ عقل و عشق کا نہ صرف ایک دوسرے پر انحصار ہے، بلکہ ان کی ہم آمیزی اور باہمی امتزاج ایک دوسرے کے لیے باعث تقویت بھی بن سکتا ہے۔ جس سے یہ

نتیجہ نکالنا شاید غلط نہ ہو کہ اقبال ایسی زیرکی، مشاقی اور مجرد عقل کے قائل نہیں جو اندرونی سرجوشِ حیات اور روحانی بصیرت سے مستغنی ہو کر محض اپنی توانائیوں پر بھروسہ کرے۔ اقبال کا اصرار دو عناصر پر ہے اوّل حق شناسی اور دوسرے نقش بندیٔ عالمِ موجودات اور ان دونوں کے حصول کے لیے عقل و عشق کا باہمی تفاعل اور ردِعمل ضروری ہے۔ جمال الدین افغانی کی زبان سے علم، شوق اور عشق کے درمیان اور اسی کے مماثل تحقیق اور تخلیق کے مابین امتیاز کو اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

علم از تحقیق لذت می برد　　عشق از تخلیق لذت می برد
صاحبِ تحقیق را جلوت عزیز　　صاحبِ تخلیق را خلوت عزیز
چشمِ موسیٰ خواست دیدار وجود　　ایں ہمہ از لذتِ تحقیق بود
در نگر ہنگامۂ آفاق را　　زحمتِ جلوہ مدہ خلاق را

حفظِ ہر نقش آفریں از خلوت است
خاتمِ او را نگیں از خلوت است

یہاں پھر علم اور عشق، تحقیق اور تخلیق، اور جلوت و خلوت کے جوڑے موجود ہیں۔ تحقیق اور تخلیق میں وہی فرق ہے، جو اندوختہ (Accumulated) اور آمیختہ یا ممزوج (Assimilated) عناصر کے درمیان ہوتا ہے، یا فکر و ذکر یا خواہشِ دید اور کیفِ دیدار کے درمیان۔ اور اصرار باطنی زندگی کے اس عنصر کو نقطۂ کمال تک پہنچانے پر ہے، جسے جلوت کے تصور سے وابستہ کیا گیا ہے۔

"بانگ درا" کی ایک مشہور نظم "ارتقا" میں اقبال نے اس خیال کا عکس پیش کیا ہے کہ خیر اور شر آپس میں پیوست ہیں۔ اور ان کا آپس میں پیوست ہونا ہی زندگی کی نامیاتی قوت کے اظہار کی ضمانت کرتا ہے۔ لیکن ان کی ہمہ گیر بصیرت سے یہ رمز بہر حال پوشیدہ نہیں ہے کہ ارتقائے حیات و کائنات ایک مسلسل عمل ہے۔ گو اس کے ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر شاید یہ ضروری ہو کہ خیر، شر کو اپنے اندر سمیٹ لے اور اس طرح اس کی قلب ماہیت ہو جائے۔ بہ الفاظ دیگر ان کا اصرار شر کا استیصال کرنے پر نہیں ہے، بلکہ اس کی تفہیم اور اس کی حقیقت کو بدلنے پر، تاکہ اس طرح خیر و شر کی ثنویت (Duality) ختم ہو جائے، اور وہ ایک وحدت کلّی کا حصّہ بن جائیں۔

"جاوید نامہ" میں اس خیال کو اس طرح پیش کیا ہے:

کشتنِ ابلیس کارے مشکل است　　زانکہ او اندر اعماقِ دل است

خوشتر آں باشد مسلمانش کنی　　　کشتۂ شمشیرِ قرآنی کنی

از جلالِ بے جمالے الاماں　　　از فراقِ بے وصالے الاماں

علم بے عشق است از طاغوتیاں　　　علم با عشق است از لاہوتیاں

یہ چار اشعار بغایت غور طلب ہیں۔ اقبال کے یہاں ابلیس کی اشارتی اہمیت کئی جہتیں رکھتی ہے۔ وہ بیک وقت شر، پندارِ علم، جلال اور قوت ارادی کے ادّعا کا نمائندہ ہے۔ یہ کہہ کر کہ "کشتن ابلیس،، مشکل کام ہے، اس لیے کہ شر کی جڑیں انسانی شخصیت کی انتہائی گہرائیوں میں پیوست ہیں، اقبال نے ایک ناقابلِ انکار حقیقت کی طرف ہماری توجہ دلائی ہے۔ اسی طرح پندار علم ایک طرح کی شہوت (Concupiscence) کے مرادف ہے۔ چونکہ ابلیس کی بیخ کنی، ایک ناممکن الحصول آئیڈیل ہے، اس لیے اس پر فتح پانے کا وسیلہ بجز اس کے کوئی دوسرا نہیں کہ خیر اسے اپنائے اور اس کا ارتفاع (Sublimation) عمل میں لائے۔ "اور مسلمانش کنی،، سے غالباً یہی مراد ہے۔ یہ عمل خیر کی توانائیوں کو بروئے کار لانے یعنی اندرونی صداقتوں کو فعال بنانے کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ جلال اور جمال کا امتزاج زندگی میں توازن برقرار رکھنے کے لیے اتنا ہی ضروری ہے جتنا جلوت و خلوت یا فکر و ذکر کو ایک دوسرے کا سہارا بنانا، یا علم اور عشق کے باہمی تفاعل پر زور دینا۔ ایسا علم، جو عشق کی حرارت اور بصیرت سے محروم ہو نخیل بے رطب ہی نہیں بلکہ شر اور فساد کی قوتوں کی افزائش کا سبب بنتا ہے۔ "طاغوتیاں،، کے لفظ میں وہ تمام اشارے موجود ہیں، جو علم اور تحقیق کے کارناموں کو خود مکتفی بنا کر افراتفری کا راستہ کھولتے ہیں اور وہ علم، جسے اندرونی روشنی غذا فراہم کرتی ہے، "عالم لاہوت،، کی طرف راہنمائی کرتا ہے۔ اسی لیے مناجات میں ایک جگہ کہا گیا ہے:

علم بے روح القدس افسوں گری است

ان دو اصطلاحوں کے استعمال سے اقبال نے مجرّد علم کی حد بندیوں کی طرف بڑی خوبی اور انتہائی معنویت کے ساتھ اشارہ کیا ہے۔

فلک مشتری میں اقبال کی ملاقات تین ارواح جلیلہ سے ہوتی ہے۔ یعنی حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ۔ حلاج، جس نے انا الحق کا نعرہ بلند کیا تھا، شدتِ شوق، ناصبوری، پیہم اور اضطراب بے پناہ کا ایک بھرپور استعارہ ہے اور اس کی روح میں پوشیدہ یہی طوفان اور تدبیر وسیلہ بنتا ہے؛ حق کی مسلسل تلاش اور بالآخر اس سے مکمل تطابق اور ہم آہنگی کا۔ نوائے حلاج میں سے مندرجہ تین اشعار اس کے اس ذہنی رویے کی غمازی کرتے ہیں:

زخاکِ خویش طلب آتشے کہ پیدا نیست — تجلّیٔ دگرے درخورِ تقاضا نیست
نظر بخویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست — جہاں گرفت و مرا فرصتِ تماشا نیست
بملکِ جم ندھم مصرعِ نظیری را — کسے کہ کشتہ نشد از قبیلۂ ما نیست

حلاج کی شخصیت موضوعیتِ کلّی کی مکمّل خارجی تجسیم سے عبارت ہے۔ اس کا اپنی ہی خاک سے آتشِ سوزاں کو طلب کرنا جس کے شعلوں سے وہ جل کر خاک ہوگیا، ایک گہری بصیرت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس تند اندرونی جذبے کی روشنی میں خالق اور مخلوق کے درمیان کوئی بُعد اور دوری باقی نہیں رہتی، اور موجودات کی رنگارنگ دلفریبیاں بھی سراب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ حلاج اسی سبب سے نظیری کی رائے سے اتفاق رکھتا ہے کہ جس نے الوہی حقیقت سے وابستگی کے اس داغ کو اپنے سینے میں محسوس نہیں کیا؛ وہ ہم میں سے نہیں ہے۔ محبت کا یہی وہ زخم ہے، جس نے حلاج کو شہادت (Martyrdom) کے اعزاز سے مفتخر کیا۔ اسی لیے یہ مناسب معلوم ہوا کہ اقبال علم اور عشق کے مابین نسبت کو ایک بار پھر حلاج کی زبان سے ادا کرائیں۔ ان دونوں اکائیوں کے درمیان امتیاز اس خلیج کو بھی واضح کرتا ہے، جو لوگوں کو آئینِ شریعت کے نفاذ اور تصوّف کے داخلی تجربے کے درمیان محسوس ہوتی ہے۔ گویہ خلیج ایسی گہری اور ناقابلِ عبور نہیں، جسے ہموار نہ کیا جا سکے:

علم بر بیم و رجا دارد اساس — عاشقاں را نے امید و نے ہراس
علم ترساں از جلالِ کائنات — عشق غرق اندر جمالِ کائنات
علم را بر رفتہ و حاضر نظر — عشق گوید آنچہ می آید نگر
علم پیماں بستہ با آئینِ جبر — چارۂ او چیست غیر از جبر و صبر
عشق آزاد و غیور و ناصبور — در تماشائے وجود آمد جسور
بے خلش ہا زیستن نازیستن — باید آتش در تہِ پا زیستن

آخری شعر ہمیں نوائے حلاج کے اس شعر کی بازگشت معلوم ہوتا ہے:

زخاکِ خویش طلب آتشے کہ پیدا نیست — تجلّیٔ دگرے درخورِ تقاضا نیست

یہ چھ اشعار جو اوپر درج کیے گئے، ایک قطعی اور مبرم بیان کی تشکیل کرتے ہیں جو علم و عقل اور عشق کے متضاد نقطہ ہائے نظر کو حاوی ہے۔ اوّل الذکر ظن و تخمین کے اندیشوں اور وسوسوں میں گھرا رہتا ہے اور پھونک پھونک کر قدم اُٹھاتا ہے۔ عشق اس کے برعکس ممکنات کی دنیا میں بے خوف و خطر کود

پڑتا ہے۔ علم کا تعلق جلالِ کائنات سے اور عشق کا جمالِ کائنات کے مشاہدے سے ہے۔ علم مکان کی طرح زمان کی پابندیوں میں بھی اسیر ہے۔ عشق کے لیے وقت ماضی، حال اور مستقبل کے نقطوں میں اسیر نہیں، بلکہ یہ ایک سیلِ رواں ہے، جس کے کناروں کا پتا نہیں۔ عشق کی فطرت، علم کے برخلاف، جبر و صبر پر منحصر نہیں۔ وہ آزادی، استغنا اور اضطرابِ پیہم کی طالب اور انہی کی طرف راجع ہے۔ یہ ایک طرح کی اندرونی توانائی ہے، جو انسان کو ہمیشہ آتش زیرپا رکھتی، اور اسے اپنے عزائم کے حصول پر آمادہ کرتی رہتی ہے۔ عشق کا یہی جذبہ آدرشوں کی تخلیق بھی کرتا ہے اور انہیں فکری سطح سے آگے لے جا کر عمل کی شکل میں نمایاں بھی کرتا ہے۔ طاہرہ کی زبان سے نکلا ہوا پہلا شعر ہی اس امر کی تصدیق کرتا ہے کہ حلاج اور طاہرہ کے طرزِ فکر میں کافی ہم آہنگی اور مشابہت پائی جاتی ہے۔ کیف و کم کا فرق چاہے جس قدر بھی ہو:

از گناہِ بندۂ صاحب جنوں کائنات تازہ آید بروں

زندہ رود غالب ہی سے ان کے ایک شعر، جس میں قدرے تصرف دوسرے مصرعے کے آخر میں کیا گیا ہے:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ اے نالہ نشانِ جگر سوختہ چیست؟

کا مطلب پوچھتا ہے۔ اور غالب کے جواب سے یہ بخوبی مترشح ہوتا ہے، کہ "نالہ کو خیزد از سوز جگر" دل کی اس تپش اور حرارت کا آئینہ دار ہے، جو حیات کی رنگا رنگی اور ماورائے حیات کیفیت کی بے رنگی دونوں کی طرف لے جاتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہی اندرونی سوزشِ زندگی کے تمام مظاہر کی بوقلمونی اور ارژنگی میں بھی ظاہر ہوتی ہے،" اور اسی کی وساطت سے ہم زمان و مکان کی پابندیوں کو پھلانگ کر اس کائنات میں بھی داخل ہو سکتے ہیں، جہاں بے رنگی ہی اصل حقیقت ہے،" یعنی جہاں حقیقتِ مطلقہ، جو بے نام و رنگ بھی ہے،" اور تشخص و تعدد سے بے نیاز بھی، ہماری گرفت میں آسکتی ہے:

قمری از تاثیر او واسوختہ بلبل از وے رنگہا اندوختہ
اندرو مرگے با آغوش حیات یک نفس اینجا حیات آنجا ممات
آنچناں رنگے کہ ارژنگی از وست آنچناں رنگے کہ بیرنگی از وست
تو ندانی ایں مقامِ رنگ و بو ست قسمتِ ہر دل بقدر ہائے و ہو ست

یا برنگ آیا بہ بے رنگی گذر
تا نشانے گیری از سوز جگر

حلاج نے اس سے پہلے اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا، کہ بے خلشہا زیستن نازیستن کے مرادف ہے۔ اس

لیے زندہ رود کے اس سوال کے جواب میں :

از تو پرسم گرچہ پرسیدن خطاست — سرِ آں جوہر کہ نامش مصطفےٰ است

حلاج نبی کریم کی ذاتِ اقدس کے حوالے سے، جو عشق الٰہی میں اکمل اور اس لیے اقبال کے لیے عشق کی انتہائی تنزیہی شکل کی علامت ہیں، اس جذبے کی تعبیر و تفسیر پیش کی ہے، جو ان کے نعرہ "انا الحق" کی قوت محرکہ اور روح رواں ہے اس تعبیر و تفسیر کو ایک لحاظ سے ان اشعارِ ماقبل کا، جو علم اور عشق کے تضاد کے بارے میں اس سے پہلے پیش کیے گئے تکملہ سمجھنا چاہیے، چنانچہ حلاج کا یہ کہنا :

عبدہٗ از فہم تو بالا تر است — زانکہ او ہم آدم و ہم جوہر است

عشق کے اس لازوال اور آفاقی جذبے کی، جو لفظ "عبدہٗ" میں مستتر ہے، اور آدمیت اور جوہر آدمیت دونوں کا عطر پیش کرتا ہے۔ بہت بلیغ اظہار ہے۔ اس میں نرمی، سپردگی اور انجذاب کی جو کیفیت چھپی ہوتی ہے، وہ "عبد" کے لفظ سے کہیں بڑھ چڑھ کر ہے۔ اور اسی لیے یہ لفظ خالق و مخلوق کے مابین امکانی رشتوں کا احاطہ کرتا ہے۔ یہیں وہ عشق اپنے کمال کو پہنچتا ہے، جس کی مختلف تعبیریں "جاوید نامہ"، اور اقبال کی پوری شاعری میں مختلف مقامات پر بھی ملتی ہیں۔ "عبد" اور "عبدہ" میں وہی فرق ہے جو شریعت و طریقت، خبر اور نظر، سکندری اور فقر کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اسی لیے حلاج کا یہ کہنا ہر اعتبار سے قابلِ قبول معلوم ہوتا ہے۔

عبد دیگر عبدہٗ چیزے دگر — ما سراپا انتظار او منتظر

کس ز سرِ عبدہ آگاہ نیست — عبدہ جز سرِ الا اللہ نیست

لا الٰہ تیغ و دم او عبدہ — فاش تر خواہی بگو ہو عبدہ

عبدہ چند و چگونِ کائنات — عبدہ رازِ درونِ کائنات

آں سوئے افلاک سے پہلے اقبال کی ملاقات "حلاج بے دار و رسن" یعنی نطشے سے ہوتی ہے۔ جس کے لیے اقبال اپنے دل میں ایک جذبہ تحسین رکھتے تھے۔ کیونکہ :

حرفِ او بے باک و افکارش عظیم — غربیاں از تیغ گفتارش دو نیم

اس میں اشارہ مضمر ہے عیسائیت کے اخلاقی اور روحانی نظام اقدار پر نطشے کی اس بے محابا تنقید کی طرف، جس کی برش کی کاٹ مشکل سے کی جا سکتی ہے۔ اس کا خیال تھا کہ عیسائیت میں عفو و درگزر پر جو زور ملتا ہے وہ دوں ہمتی اور سفلہ پن کی طرف لے جاتا ہے۔ اور محکومانہ ذہنیت کو فروغ دیتا ہے۔ عیسائیت بنیادی طور پر انکار کا مذہب ہے اقرار اور اثبات کا نہیں۔ نطشے کا سارا زور قوت کی طرف راجع

ارادیت (Will to Power) پر ہے اور جو مذہبی محرکات اس میں رکاوٹ پیدا کریں، وہ اس قابل ہیں کہ انہیں کچل دیا جائے۔ نطشے کے روحانی اضطراب اور نفسیاتی وفور کا نقشہ جو ایک طرح کی شکست تمام پر منتج ہوا، اقبال نے اس طرح کھینچا ہے:

راہ رو را کس نشاں از رہ نداد | صد خلل در واردات او فتاد
نقد بود و کس عیار او نکرد | کاروانے مردِ کار او را نکرد
عاشقے در آہِ خود گم گشتۂ | سالکے در راہ خود گم گشتۂ
مستیٔ او ہر زجاجے را شکست | از خدا ببرید و از ہم خود گسست

حلاج کے حوالے سے اقبال اس سے پہلے یہ کہہ چکے تھے کہ "نقش حق" در جہاں انداختن"، کے دو ہی طریقے ہیں، یعنی یا "بزورِ دلبری" یا "بزور قاہری"، اور ان دونوں میں

دلبری از قاہری اولیٰ تر است

نطشے بھی "اختلاطِ قاہری و دلبری"، کے مسئلے سے دوچار تھا۔ لیکن وہ اس اختلاط کے حصول میں اپنی انتہائی تندی اور شورانگیزی کی وجہ سے ناکام رہا، اور اس کیفیت سے اپنے آپ کو متصف نہ کر سکا۔ جس مقام کبریا کا وہ متلاشی تھا (اور مقام کبریائی میں "بے سوتی" اور "بے رنگی" دونوں تصورات، جن کا ذکر اس سے پہلے کیا گیا، شامل ہیں)، وہ عقل و حکمت کی دین نہیں ہے۔ نطشے لا سے گزر کر الا تک رسائی نہ حاصل کر سکا، بہ الفاظ دیگر عیسائیت پر اپنی تخریبی تنقید سے بڑھ کر اسلام کے مثبت اور تخلیقی نظامِ اقدار کا ادراک اور عرفان نہ پا سکا، کیونکہ نفی سے اثبات تک پہنچنے کا وسیلہ "عبدہ" کا وہ جانفزا وظیفہ ہے، جسے حلاج کی زبان سے انتہائی با فصیح اور پر جوش (Impassioned) شعری انداز میں واضح کیا جا چکا ہے۔ اسی لیے اقبال کو کہنا پڑا۔

آنچہ او جوید مقامِ کبریا است | ایں مقام از عقل و حکمت ماورا است
زندگی شرحِ اشارات خودی است | لا و الا از مقاماتِ خودی است
او بہ لا در ماند و تا الا نرفت | از مقام عبدہ بیگانہ رفت

بہ الفاظ دیگر نطشے عشق کے اس سرمدی نغمے سے ناآشنا رہا، جس کے جلترنگ سے حلاج کا تارِ نفس از اول تا آخر جھنجھناتا رہا۔

حلاج اور نطشے کے ساتھ ایک اہم کردار جس سے ہم متعارف ہوتے ہیں۔ "خواجۂ اہلِ فراق" یعنی ابلیس کا ہے۔ اپنے اوپر اس کی فوقیت حلاج نے اس امر کے انکشاف کی وجہ سے جتائی ہے کہ:

ازفتادن لذتِ برخاستن — عیش افزودن زدردِ کاستن
عاشقی درنارِ او واسوختن — سوختن بے نارِ او نا سوختن

زانکہ او درعشق وخدمت اقدم است — آدم از اسرار او نامحرم است

ان تینوں کا ذکر ایک ساتھ کرنے کا جواز یہ ہے کہ ابلیس بھی "لا" یا نفی کا نمائندہ ہے۔ رومی نے اس کے بارے میں مندرجہ ذیل رائے کا اظہار کیا ہے!

فطرتش بیگانۂ ذوقِ وصال — زہدِ او ترکِ جمالِ لایزال
تاگسستن از جمال آساں نبود — کارِ پیش افگند از ترکِ سجود
اندکے در وارداتِ او نگر — مشکلاتِ او، ثباتِ او نگر

غرق اندر رزمِ خیر و شر ہنوز
صد پیمبر دیدہ و کافر ہنوز

لیکن ابلیس کے وجود کی غرض وغایت، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا' یہ ہے کہ خیر و شر ارتقائے حیات کے لازمی عناصر ہیں۔ ابلیس اپنی صفائی اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ وجودِ حق کا منکر نہیں ہے۔ اس کا ظاہری انکار زیر و بمِ کائنات کو قائم کرنے کے لیے لابدی ہے۔ ورنہ دراصل اس کے انکار میں اس کا اقرار پوشیدہ ہے وہ بھی دیدارِ الٰہی سے بہرہ ور ہو چکا ہے۔ مگر اس دید نے اس میں بظاہر پیمبرگی پیدا نہیں کی۔ جیسا کہ آدم کے رویّے سے بلاشک وشبہ ظاہر ہے۔ اور اسی لیے آدم کے سلسلے میں اس کا ردِ عمل تحقیر آمیز ہے۔ سب سے اہم نکتہ جسے ابلیس نے اپنی برأت کے لیے پیش کیا ہے، یہ ہے کہ وہ قہرِ خداوندی (Divine Wrath) کا مورد اس لیے بنا، تاکہ آدم کو جو حبِّ الٰہی کا معمول تھا، لیکن جو گندم چشی کے بعد سزا کا مستوجب ٹھہرا، قہرِ الٰہی سے مامون رکھے۔ گویا اس کا کہنا یہ ہے کہ اس نے اپنی جرأت اور دلیری کی بدولت آدم کو بہ تمام وکمال قہر کا نشانہ بننے سے محفوظ رکھا۔ بے شک ابلیس شریعت سے عدول کا مرتکب معلوم ہوتا ہے، اور اپنی شخصیت کے کشت زار ہی سے اس کے شعلے پیدا ہوتے ہیں! لیکن یہ سب دراصل ایک حجاب سے زیادہ نہیں کیونکہ وہ نہ تو دل سے جمال وجلالِ الٰہی کا منکر ہے، اور نہ یہ انکار ایسا ہے جو ہمیشہ باقی رہنے والا ہو۔ بہ الفاظِ دیگر جس دن "امرِ حق" اس پر سے گزرا یہ ظاہری بے اعتنائی اور کشیدگی ختم ہو جائے گی۔

درگذشتم از سجود اے بے خبر — ساز کردم ارغنونِ خیر و شر
از وجودِ حق مرا منکر مگیر — دیدہ بر باطن کشا ظاہر مگیر

گر بگویم نیست این از ابلہی است — زانکہ بعد از دید نتواں گفت نیست
من بلے در پردۂ لا گفتہ ام — گفتۂ من خوشتر از ناگفتہ ام
تا نصیب از دردِ آدم داشتم — قہر یار از بہر او نگذاشتم
شعلہ ہا از کشت زارِ من دمید — او ز مجبوری بہ مختاری رسید
زشتی خود را نمودم آشکار — با تو دادم ذوقِ ترک و اختیار

نظم کے آخری حصے میں ہمیں بعض اہم موضوعات کی تکرار ملتی ہے۔ یعنی شعورِ ذات اور شعورِ ذاتِ حق، جس سے رومی نے گفتگو کا آغاز کیا تھا۔ اس تکرار سے مقصد اس مفہوم کو برابر ذہن کے آئینہ خانے میں نمایاں اور روشن رکھنا ہے تاکہ اس کی اہمیت کا احساس تازہ رہے۔ چنانچہ شاہ ہمدان کی زبان سے یہ کہلوایا گیا ہے:

چیست جاں دادن؟ بحق پرداختن — کوہ را با سوزِ جاں بگداختن
جلوہ مستی؟ خویش را دریافتن — در شباں چوں کوکبے برتافتن
خویش را نایافتن نابودن است — یافتن خود را بخود بخشودن است

پھر جب شاعر کا گزر ماورائے افلاک ہوتا ہے، تو پہلی "ندائے جمال" میں ذاتِ حق تک رسائی ہی دراصل زیست کے مرادف متصور کی جاتی ہے، کہ یہی اس کا منشا اور منتہا ہے۔ اسے برتنے کے لیے مشتاقی اور خلاقی دونوں لازمی ہیں۔ انسان اپنی تقدیر کی صورت گری پر قادر ہے، جو قوت تخلیق پر تصرف رکھنے ہی کی وجہ سے ممکن ہے:

چیست بودن؟ دانی اے مردِ نجیب؟ — از جمالِ ذاتِ حق بردن نصیب
آفریدن؟ جستجوے دلبرے — وانمودن خویش را بر دیگرے
زندگی ہم فانی و ہم باقی است — ایں ہمہ خلاقی و مشتاقی است
زندۂ؛ مشتاق شو، خلاق شو — ہمچو ما گیرندۂ آفاق شو!
بندۂ آزاد را آید گراں — زیستن اندر جہانِ دیگراں
ہر کہ او را قوتِ تخلیق نیست — پیشِ ما جز کافر و زندیق نیست

مردِ حق برندہ چوں شمشیر باش
خود جہانِ خویش را تقدیر باش

اقبال کے نزدیک تقدیر کوئی پہلے سے مقررشدہ شے نہیں ہے، بلکہ ان امکانات سے عبارت

ہے، جو انائے مطلق کے شعور میں موجود تو ہیں، لیکن جنھیں تلاش کرنے اور زندگی میں متشکل کرنے پر انسان کو پورا اختیار حاصل ہے۔ اس طرح تقدیر یعنی (Destiny) اور ابدیت یعنی (Eternity) ایک طور سے مُرادفات ہیں۔ اور تقدیر کا یہ تصور کم ہمتی پیدا کرنے کے بجائے ہمارے اندر عزم و ارادے کی آگ کو روشن کر دیتا ہے۔ فلکِ مریخ میں اس سے پہلے حکیم مریخی نے اس موضوع پر بہت ہی پتے کی باتیں کہی ہیں:

گر زیک تقدیر خوں گردد جگر — خواہ از حق حکم تقدیر دگر
تو اگر تقدیرِ نو خواہی رواست — زانکہ تقدیراتِ حق لاانتہاست
ارضیاں نقدِ خودی در باختند — نکتۂ تقدیر را نشناختند
رمز باریکش بحرفے مضمر است — تو اگر دیگر شوی او دیگر است
شبنمی؟ افتندگی تقدیر تست — قلزمی؟ پایندگی تقدیر تست

ان اشعار سے یہ بخوبی مترشح ہے کہ انسان کسی نوشتۂ ماقبل کا پابند ہرگز نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لیے شعورِ ذات، آزاد قوت ارادی اور تقدیر ایک دوسرے پر منحصر اور ایک دوسرے سے گہرے طور سے وابستہ اور ایک دوسرے سے غیر منقطع ہیں۔

دوسری "ندائے جمال" میں اصرار اس بات پر ہے کہ زندگی کے بطن میں نت نئی قبائیں زیب تن کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ توحید کے اقرار سے فرد لاہوتی اور ملت جبروتی بن جاتی ہے، یعنی دونوں کی انا مستحکم اور لازوال ہو جاتی ہے، اور تجلّی یا اندرونی داعیۂ روح یا قوتِ تخلیق سے بہرہ اندوز ہوئے بغیر ثبات کا حصول ناممکن ہے۔ توحید میں ایمان و ایقان دراصل حیات کے اثبات کا دوسرا نام ہے۔

زندگانی نیست تکرار نفس — اصل او از حیّ و قیوم است و بس
فرد از توحید لاہوتی شود — ملت از توحید جبروتی شود
بے تجلّی نیست آدم را ثبات — جلوۂ ما فرد و ملت را حیات!
ہر دو از توحید می گیرد کمال — زندگی ایں را جلال، آں را جمال

اور تیسری "ندائے جمال" میں بھی شعورِ ذات کی حقیقت اور حیات و کائنات سے اس کے رشتے کو پھر دہرایا گیا ہے:

زندگی خواہی خودی را پیش کُن — چار سو را غرق اندر خویش کُن

آخر میں اس بنیادی (Motif) محرک کی طرف لوٹ آنے سے نظم کا آغاز و انجام ایک دوسرے سے منسلک معلوم ہونے لگتے ہیں۔

"جاوید نامہ" میں ہم جن شخصیتوں سے متعارف ہوتے ہیں، وہ کسی نہ کسی اہم مسئلہ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان میں سیاسی فلسفیانہ اور مذہبی سب ہی کی طرح کے مسائل شامل ہیں۔ لیکن ان سب میں شعورِ ذات کے محرک کو مرکزی اہمیت حاصل ہے اس کے فروغ اور ارتقا کو جو عناصر متعین کرتے اور اس میں ممد ہوتے ہیں، وہ ایک طرح کے قطبین کی حیثیت رکھتے ہیں، جیسے علم و عشق، ذکر و فکر جان و تن، غیب و حضور، مشتاقی اور خلاقی، تحقیق و تخلیق، عبد اور عبدہ، جلال و جمال، دید و شنید، جلوت و خلوت، ذات و صفات، خیر و شر، اور دارنگی اور بے رنگی وغیرہ۔ ان سب کے درمیان امتیاز بلکہ تضاد کے باوجود، شاعر کی وحدت آمیز (Unitive) فکر ان کے اندرونی ارتباط کو پالیتی ہے۔ ان سب کی الگ الگ اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن ان کی علیحدگی ایک خاص منزل پر پہنچکر محو ہو جاتی ہے۔ حقیقت کا مکمل عرفان دونوں کے علیحدہ علیحدہ اور بیک وقت وجود کے اعتراف کے بغیر ممکن نہیں۔ اس نظم میں کرداروں کی اہمیت بذات خود اتنی نہیں ہے، جتنی ان کی اساطیری اور اشارتی اہمیت۔ کیوں کہ وہ سب بہر نوع ان بنیادی محرکات کو پیش کرنے کے لیے ایک معمول (Medium) کی حیثیت رکھتے ہیں، جن سے نظم کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے، اور جن کی تکرار مختلف سیاق و سباق میں برابر ملتی رہتی ہے۔

غالب اور اقبال

"بانگ درا" میں اقبال نے غالب کو جو خراج عقیدت پیش کیا ہے، اس کے مندرجہ ذیل اشعار توجہ طلب ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیّل کی رسائی تا کجا

٭

تیرے فردوسِ تخیّل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار

٭

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر
محوِ حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر

٭

لُطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں
ہو تخیّل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

٭

ان اشعار میں غالب کے کمالِ سخن کے عناصرِ اربعہ پر زور دیا گیا ہے۔ یعنی تخیل، فکر، نطق اور رفعتِ پرواز۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کہا گیا ہے کہ غالب کے یہاں فکر کی گہرائی اور اس کا تعمق بھی ہے، تخیّل کی رعنائی اور اس کی کمند افگنی بھی۔ اُنہیں زبان و بیان کے وسائل اور امکاناتِ شعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے اور ان کے ذہن اور وجدان کی پرواز پر ثریا بھی انگشت بدنداں ہے۔ ایک ابتدائی نظم کی محدود بساط میں اقبال

نے غالب کے نمایاں شعری کردار کا جس جامعیت اور ایجاز کے ساتھ احاطہ کیا ہے وہ خود اقبال کے ذہن کی غمازی کرتا ہے۔"جاوید نامہ" میں اقبال کے تخیلی سفر میں فکر و عمل کے دوسرے قافلہ سالاروں کے ساتھ غالب بھی ان کے ہمرکاب ہیں۔اس سے یہ پتا چلتا ہے کہ اقبال پر غالب کی گرفت ہمیشہ خاصی مضبوط رہی۔ دونوں کے مابین فلسفۂ زندگی اور مزاج کے عناصرِ ترکیبی کے اختلاف کے باوجود بعض موضوعات اور شعری پیکر مشترک ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ رومی، نطشے اور برگساں کے بالمقابل اقبال نے غالب کا ذکر کہیں بھی تفصیل اور شد و مد کے ساتھ نہیں کیا۔ تاہم دونوں کے کلام میں ایک حد تک اور ایک خاص سطح پر گہری اور قریبی مماثلت کا پایا جانا خوشگوار حیرت کا موجب ہے اور اس لیے یہ کہنا شاید غیر مناسب نہ ہو کہ جدید اردو شاعری کے رنگ و آہنگ پر غالب کا اگر کوئی اثر پڑا ہے، تو وہ اقبال ہی کے توسط سے آیا ہے۔

غالب کے یہاں 'شوق' کا شعری پیکر (Poetic Image) جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ ان کے نزدیک شوق عنصری یا تخیلی توانائی کا مرادف ہے۔ یہ توانائی زندگی کے ہیولے میں پیوست ہے۔ یہ ایک طرح کا بے پناہ، ناقابلِ تسخیر، غیر مختتم سرجوشِ حیات ہے، جو کسی طرح کی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتا۔ یہ ممکناتِ زندگی سے عبارت بھی ہے اور ان کا سرچشمہ بھی۔ یہی ہمارے عزائم کے لیے قوتِ نمو فراہم کرتا ہے، اسی کے فیضان سے ہم اپنے مقاصد کے نئے نئے صنم تراشتے ہیں اور یہی ہمارے لیے منزل تک پہنچنے کا آسرا بھی ہے۔ 'شوق' اور 'تمنا' کی اُکساہٹ ہی کی وجہ سے ہم آگے بڑھنے کا حوصلہ کرتے ہیں اور اسی کی وجہ سے سوز و سازِ زندگی قائم رہتا ہے۔ اگر شوق اور تمنا کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے، تو زندگی کے سوتے خشک ہو جائیں اور نہالِ زیست ٹھٹھر کر رہ جائے۔ پیہم آرزومندی ایک تخلیقی عمل ہے۔ کشاکشِ حیات کا سارا ہنگامہ اسی کی وجہ سے گرم ہے، اور تمدن و تہذیب کی ساری ترقیاں اور نادرہ کاریاں اسی کے دم سے وابستہ ہیں۔ شوق اور تمنا، اس اضطراب کا دوسرا نام ہیں، جو زندگی کے نہاں خانوں میں ہنگامہ پرور ہے۔ انسان کی پوری جد و جہد، اس کی تمام ترعینیت پسندی اور اس کے ہر طرح کے تخلیقی اقدامات اور کاوشوں اور کاہشوں کا نقطۂ آغاز یہی ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں انسان اور غیر ذی روح مخلوق میں کوئی فرق

باقی نہیں رہتا۔ اسی کی روشنی میں ہم اقدارِ حیات کا تعین کرتے ہیں۔ یہی وہ پیمانہ ہے جو ہمارے کارناموں کی میزان بنتا ہے۔ اسی کے ذریعے ہم اس بات کا فیصلہ کر پاتے ہیں کہ زندگی اب تک کن مرحلوں سے گزر چکی ہے اور آئندہ اسے کن منازل کی طرف بڑھنا ہے:

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا　　آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

ساغرِ جلوہ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک　　شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

شوق رسوائی دل دیکھ کہ یک نالۂ شوق　　لاکھ پردے میں چھپا پھر وہی عریاں نکلا

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز　　ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا　　گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں　　شوقِ عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں　　جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

اقبال نے بھی شوق اور آرزو کے استعارے جگہ جگہ استعمال کیے ہیں۔ زندگی ان کے لیے پیہم جستجو سے عبارت ہے اور آرزو کی خلش انہیں ہمیشہ آتش زیرِ پا رکھتی ہے۔ مدام آرزومندی تقاضائے بشریت بھی ہے اور انسانیت کا نشانِ امتیاز و افتخار بھی۔ آرزوؤں کی برآری نہ غالب کا مطمحِ نظر ہے اور نہ اقبال کا۔ غالب شکستِ تمنا میں بھی دل جمعی اور دل جوئی کا پہلو نکال لیتے ہیں اور اقبال "شہیدِ سوز و سازِ آرزو" ہونے ہی کو حاصلِ حیات جانتے ہیں۔ جو دل آرزوؤں کی خلش سے پاک ہے، وہ زندگی کے ہنگاموں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ انسان کے لیے کامیابی

سے ہمکنار ہونا ہر حال میں مقدر نہیں، لیکن آرزو اور حوصلہ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوڑنا اسے گوارا نہیں ہوتا، کیوں کہ اگر ایسا ہو تو زندگی میں انجماد پیدا ہو جائے۔ اقبال کے لیے ابلیس کی شخصیت کی کشش کا راز اسی میں ہے کہ وہ "سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو" کا پیکر اور ان کا اشاریہ ہے اور اسی سبب سے وہ اپنی اِدّعائے خودی کے پیشِ نظر خدا کے وجود کو بھی مقابلے کے لیے للکارتا ہے اور جہانِ رنگ و بو پر تصرف کا خواہاں ہے۔ آرزو کا شعری پیکر اقبال کے یہاں مختلف انداز میں مستعمل ہوا ہے، اس کی مثالیں دیکھیے:

مطمئن ہے تو، پریشاں مثلِ بو رہتا ہوں میں
زخمیِ شمشیرِ تیغِ جستجو رہتا ہوں میں

"گل رنگیں" (بانگ درا)

دوا ہر دُکھ کی ہے مجروحِ تیغ آرزو رہنا
علاج زخم ہے آزاد احسان رفو رہنا

"تصویر درد" (بانگ درا)

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

(بالِ جبریل)

موجوں کی تپش کیا ہے؟ فقط ذوق طلب ہے
پنہاں جو صدف میں ہے وہ دولت ہی خدا داد

(ضرب کلیم)

برآید آرزو یا بر نیاید
شہید سوز و سازِ آرزویم

جہاں یک نغمہ زارِ آرزوئے
بم و زیرش ز تارِ آرزوئے

اگرز رمزِ حیات آگہی مجوے ومگیر
دے کہ از خلشِ خارِ آرزو پاک است

(پیامِ مشرق)

اقبال کے یہاں غالب ہی کی طرح "شوق" کا لفظ بھی تکرار اور تواتر کے ساتھ مختلف سیاق وسباق میں ملتا ہے۔ کہیں یہ ایک مکانی استعارہ ہے، جس سے انسانی تگ وتاز کی وسیع جولانگہ کی طرف اشارہ مقصود ہے:

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول   لیلیٰ بھی ہم نشیں ہو، تو محمل نہ کر قبول

"سلطان ٹیپو کی وصیّت" (ضربِ کلیم)

کہیں "نگاہ شوق" تجسّس اور تجزیے کے جذبے سے ہم آمیز ہو کر حقائق کے چہرے سے نقاب اُٹھانے کے لیے ناگزیر بن جاتی ہے۔ کیوں کہ اس کے بغیر ہم اشیا کے باطن میں نفوذ کر کے ان کی اصل حقیقت کو اپنی گرفت میں نہیں لا سکتے۔ ایک طرف خود موجودات کے ہر ہر ذرّے میں اپنی نمود کی طرف رجحان پایا جاتا ہے۔ دوسری طرف انسان کا ذہن اور اس کی رُوح تسخیرِ کائنات کے لیے مضطرب ہیں۔ انسانی ذہن اور فطرت کے درمیان ارتباط اور ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے شوق کی دیدہ وری سب سے زیادہ مؤثر وسیلہ ہے:

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا   کہ ذرّہ ذرّہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں   نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی

"نگاہِ شوق" (ضربِ کلیم)

اس کے بلند تر فلسفیانہ سطح پر "نوائے شوق"، خود وجود کے قلب میں، جس میں ذات وصفات دونوں شامل ہیں، ایک ہلچل سی ڈال دیتی ہے:

میری نوائے شوق سے شورِ حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بُت کدۂ صفات میں

(بالِ جبریل)

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب، لامکاں تیرا ہے یا میرا
(بال جبریل)

نہ ہو طغیان مشتاقی، تو میں رہتا نہیں باقی
کہ میری زندگی کیا ہے؟ یہی طغیانِ مشتاقی
(بال جبریل)

مرا ایں خاک دانِ من ز فردوس بریں خوشتر
مقام ذوق و شوق است ایں حریم سوز و ساز است ایں
(زبورِ عجم)

یہاں اقبال نے "طغیان مشتاقی" میں مدغم رہنے پر فخر کا اظہار کیا ہے، اور خاکدان تیرہ کو لامکاں پر ترجیح بھی اسی لیے دی ہے کہ یہ شوق کے ہنگاموں سے آباد ہے، اور لامکاں کی فضائیں اس ترنم ریزی کی غیر موجودگی میں سونی سونی سی معلوم ہوتی ہیں۔ 'شوق' 'آرزو'، اور 'تمنا' کے ساتھ کم و بیش اسی مفہوم میں 'عشق' اور 'جذب اندروں' پر بھی اقبال کے یہاں زور ملتا ہے۔ غالب کی طرح وہ بھی ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبے کے قائل ہیں، جو زندگی کی سرشت میں داخل ہے اور اسے معنویت اور وسعت عطا کرتا ہے۔ اقبال نے 'شوق' کو 'شورشِ پنہاں' کے ہم معنی قرار دیا ہے، اور بالواسطہ طور پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہی عشق یا شورش عقل کی فتوحات اور کارناموں کا تکملہ کرتی اور انہیں انجام تک پہنچاتی ہے:

یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار
شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں
"تصوف" (ضرب کلیم)

ان کے یہاں بالعموم عشق، عقل کا مد مقابل اور وجدان کے مُرادف ہے۔ غالب نے وجدان کا لفظ تو کہیں استعمال نہیں کیا، لیکن ان کی شاعری میں 'خرد' اور 'اندیشے' کے درمیان تضاد اکثر پایا جاتا ہے۔ خرد کا تفاعل تنظیمی اور ترکیبی ہے۔ اندیشہ، تخلیقی تخیل کے ہم معنی ہے، جس سے حقیقت تحلیل ہو جاتی ہے۔ یہ ایک برقی رو ہے، ایک پرجوش

لاوا ہے، جو ہمیشہ اس پیمانے کو پگھلا دیتا ہے، جس میں ہم اسے مقید کر کے اس کی صورت گری کرنا چاہتے ہیں، لیکن حقیقت کی کنہ تک اسی کی مدد سے رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ یعنی زندگی اس کے ذریعے سے اپنے باطن کے سارے اسرار ہم پر منکشف کرتی ہے، اور اسی وسیلے سے ہم انہیں اپنے ادراک کی گرفت میں لا سکتے ہیں:

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

٭

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

٭

جوہر اندیشہ دل خوں گشتنی در کار داشت
غازۂ رخسارۂ حسنِ خدا داد خودم

اقبال کے یہاں یہ تضاد شروع ہی سے ان کے فکری نظام کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔ "بانگ درا" میں "عقل و دل" کے عنوان سے جو نظم درج کی گئی ہے، اس میں دل کا یہ جواب قابلِ غور ہے:

رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے — اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے — اور باطن سے آشنا ہوں میں
علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے — تو خدا جو، خدا نما ہوں میں
علم کی انتہا ہے بے تابی — اس مرض کی مگر دوا ہوں میں
شمع تو محفلِ صداقت کی — حسن کی بزم کا دیا ہوں میں

تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا
طائر سدرہ آشنا ہوں میں

یہاں سمجھنے اور دیکھنے، موجودات اور ان کی باطنی کیفیات، علم اور معرفت تشنگی اور سیرابی، صداقت اور حسن، زمان و مکان میں اسیری اور ان سے ماورائیت کے درمیان تضاد قائم کیا گیا ہے۔ ان تضادات میں اول الذکر کا تعلق عقل سے اور موخر الذکر

کا دل یا عشق سے ہے اور اس مکالمے میں اقبال دل یا عشق کے ساتھ ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال شروع ہی سے عقل کی نارسائی اور اس کی تنگ دامانی کا احساس رکھتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ عشق یا وجدان کے ذریعے ہمیں ان بلندیوں اور گہرائیوں سے آشنائی حاصل ہو سکتی ہے جہاں عقل اور تجربے کے پر جلتے ہیں۔ خرد اور دل کی باہمی کشمکش پر "ضرب کلیم" میں یوں اظہار خیال کیا گیا ہے:

ہر خاکی و نوری پہ حکومت ہے خرد کی　　　باہر نہیں کچھ عقل خداداد کی زد سے

عالم ہے غلام اس کے جلال ازلی کا　　　اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خرد سے

"ضرب کلیم" ہی میں ایک اور نظم "علم و عشق" ہے جس میں یہ اشعار ملتے ہیں:

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات

علم مقامِ صفات عشق تماشائے ذات

⁂

عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات

علم ہے پیدا سوال عشق ہے پنہاں جواب

جس طرح عشق کی گرمی سے سینۂ وجود تھرتھرا اٹھتا ہے، اسی طرح سارا ہنگامۂ زیست عشق ہی کی تپش سے قائم ہے۔ علم ہمیں صفات و کیفیات سے آگاہی بخشتا ہے، اور عرض کا شعور ہم تک پہنچاتا ہے۔ عشق خود ذات یا جوہر سے ہمیں روشناس کرا دیتا ہے علم سے بے تابی بڑھتی ہے، عشق سے آسودگی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ علم گویا حجاب اکبر ہے، اور عشق سراپا کیفِ دید۔ اسی لیے علم کو اقبال نے "ابن الکتاب" کہا ہے اور "عشق" کو "اُم الکتاب"۔

"بال جبریل" کی ایک مشہور غزل یوں شروع ہوتی ہے:

اک دانشِ نورانی، ایک دانشِ برہانی ہے دانشِ برہانی حیرت کی فراوانی

یہاں "دانشِ برہانی" وہ میکانیکی، تجریدی اور جزوی عقل ہے، جس کی اساس تجربے اور تجزیے پر ہے، اور جس کی طرف اقبال کچھ ایسی رغبت نہیں رکھتے۔ اس کے مقابل وہ کلی عقل ہے، جسے غزالی نے عقل نبوی، رومی نے عقل ایمانی اور انگریزی شاعر ورڈز ورتھ نے عقل برتر (Higher reason) کے نام سے پکارا ہے،

اور جسے اقبال "دانشِ نورانی" یا عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ اول الذکر محض افزونیٔ حیرت کا سبب بنتی ہے اور علم الاشیاء عطا کرتی ہے۔ موخرالذکر حیرت کو بصیرت میں تبدیل کرتی اور حقائق کا پردہ چاک کرکے ہمیں علم الیقین کے درجے تک پہنچاتی ہے۔ اسی بات کو "بالِ جبریل" میں ایک جگہ یوں ادا کیا ہے:

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

یہاں "تاریک" یا "تاریکی" جہل محض کے مرادف ہے۔ اور آگاہی سے مُراد وہ تنویر یا جودت ہے جو چشم زدن میں اشیا کے باطن کو ہمارے سامنے آئینہ کردیتی ہے۔ "زبورِ عجم" میں یہی مفہوم اس طرح معرضِ اظہار میں آیا ہے۔

گہے رسیم ورہِ فرزانگی ذوقِ جنوں بخشد
من از درسِ خردمنداں گریباں چاک می آیم

"بالِ جبریل" ہی میں یہ شعر بھی ملتا ہے:

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ ؂ سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ

عشق کی برتری بلند پروازی اور فتوحات کے سلسلے میں "بالِ جبریل" کے یہ اشعار جو مختلف جگہوں سے لیے گئے ہیں، قابلِ غور ہیں:

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

؂

عشق کی تیغ جگر دار اُڑا لی کس نے
علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی

؂

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

؂

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم

عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق
شاخِ گُل میں جس طرح بادِ سحر گاہی کا نم

☆

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام

☆

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

ان تمام اشعار میں عقل اور عشق کے درمیان تضاد کو بھی نمایاں کیا گیا ہے اور عشق کو عقل پر فوقیت بھی دی گئی ہے۔ عشق، احتیاط اور تذبذب کی ضد ہے۔ کیوں کہ یہ ایک بے پناہ جذبہ ہے، جو ظن و تخمین سے بالاتر ہے اور یقین کو محکمی بخشتا ہے۔ یہ جذبہ زندگی کی آبجوئے کو بحرِ بیکراں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب نے شوق کے بارے میں کہا تھا کہ اگر وہ اربابِ عجز کی زندگی میں در آئے، تو ذرّے کو صحرا کی سی وسعت اور قطرے کو دریا کی بیکرانی حاصل ہو جائے۔ اقبال عشق کی رہنمائی کو زمان و مکاں کی پابندیوں سے ماورا ہو جانے کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انسان کی عظمت اور پیشوائی کا راز عقل و خرد کی رہنمائی اور تجربے اور تحقیق کی مدد سے عالمِ موجودات پر تصرف حاصل کرنے میں ہے۔ لیکن لبسا اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ جب علمی اکتشافات نے انسانی ذہن کو ایک اندھی گلی میں لا کر ڈال دیا ہے، تو وجدان کی مدد سے انسان نے چشم زدن میں بہت سی اگلی راہیں حیرت انگیز سرعت کے ساتھ طے کی ہیں۔ اس کی توثیق خود بعض ماہرین ریاضی اور سائنس دانوں کے بیانات سے ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض دفعہ جن حقایق کو شاعر یا صوفی کی آنکھ بلا پس و پیش اور براہِ راست دیکھ لیتی ہے، ان پر صحت اور صداقت کی مہر فلسفی اور سائنس دان اپنے علمی، تحلیلی اور استدلالی اقدامات کے نتائج کی روشنی میں بعد میں کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض ذہنی اور عملی تحریکوں کے لیے بھی فیضان کا سرچشمہ خرد کی خارا شگافیوں کے بجائے عشق کی جرأتِ رندانہ ہی میں ملتا ہے۔ اقبال کے یہاں اسی لیے "نظر" کو "خبر"

پر ترجیح دی گئی ہے، گو «خبر» کی افادیت سے انکار ممکن نہیں، اور نہ اقبال نے ایسا کیا ہے۔ بہت سے عینیت پسند مفکروں خاص طور پر رومی کی طرح، اقبال کی بھی یہ رائے ہے کہ علم کی رسائی محض استخواں تک ہوتی ہے، اور حقیقت کے مغز تک عشق ہی کے توسط سے پہنچا جا سکتا ہے۔ عقل اور تجزیے پر بھروسہ کر کے ہم اشیاء سے ان کی زندگی کا رس نچوڑ لیتے ہیں، اور اس طرح ہمیں جس تصویر کے بنانے میں کامیابی ہوتی ہے، وہ ایک بے جان تصویر ہوتی ہے۔ حیات کا سرگم، اس کا رنگ و آہنگ، اس کا تموج اور ابھار، اس کی تخلیقی فراوانی اور تناؤ ان سب کا تصور اس جذبے کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا جسے غالب اور اقبال نے شوق، عشق، تپش، اور جذبِ اندروں جیسے الفاظ سے تعبیر کیا ہے۔

غالب اور اقبال دونوں زندگی کے بارے میں ایک حرکی تصور رکھتے ہیں۔ غالب کے یہاں حرکت کے استعارے اور حرکی مرقعے جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اس سے ان کے ذہن کی فعالیت کا پتا چلتا ہے۔ دونوں کے لیے زندگی ایک رواں دواں مظہر ہے، جسے کہیں قرار نہیں۔ ہر شے میں ایک ناصبوری اور اضطرابِ پیہم کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ "موج" کے شعری پیکر سے غالب ایک خاص رغبت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے گرد و پیش، یہاں تک کہ در و دیوار اور سقف و بام کو بھی رقصاں دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات ذی روح ذرّات سے مرکّب ہے، اور ہر ذرّے کا دل سیماب آسا تڑپ رہا ہے۔ وہ اپنے محبوب کا تصوّر بھی حرکی پیکروں کی مدد سے کرتے ہیں:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

٭

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

٭

نہ پوچھ بے خودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

٭

بس کہ دوڑے ہے رگ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپرِ رنگ سے ہے بال کشا موج شراب

⁂

زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پرافشاں نکلا

⁂

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک وصہبائے آبگینہ گداز

⁂

دل ہوائے خرام ناز سے پھر
محشرستانِ بے قراری ہے

⁂

ثابت ہوا ہے گردن مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موج مے تری رفتار دیکھ کر

اقبال کے لیے بھی زندگی سرتاپا حرکت اور تموج سے عبارت ہے۔ ایک ابتدائی نظم "علی گڑھ کالج کے طلبہ کے نام" میں اُنھوں نے کہا تھا۔

آتی ہے کوہ سے صدا رازِ حیات ہے سکوں
کہتا تھا مورِ ناتواں لطف خرام اور ہے

"بانگ درا" ہی میں نظم "چاند اور تارے" میں یہ نقطۂ نظر اس طرح واضح کیا گیا ہے:

بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے — کہتے ہیں جسے سکوں نہیں ہے
رہتے ہیں ستم کش سفر سب — تارے، انسان، شجر، حجر سب

⁂

جنبش سے ہے زندگی جہاں کی — یہ رسمِ قدیم ہے یہاں کی
ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ — کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

"بانگ درا" میں جو نظمیں فطری مناظر سے متعلق ہیں، وہ بے حد دلکش اور کامیاب ہیں

ان مناظر میں جو شے اقبال کو خاص طور پر اپنی طرف کھینچتی ہے اور انھیں بغایت مرغوب ہے وہ یہی حرکت کا اصول ہے، جو پوری کائنات میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ اسی کو وہ انسانی زندگی پر منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ "پیام مشرق" میں نظم "افکار انجم" میں مندرجہ ذیل اشعار ملتے ہیں:

شنیدم کوکبے با کوکبے گفت — کہ در بحریم و پیدا ساحلے نیست
سفر اندر سرشت ما نہادند — ولے ایں کارواں را منزلے نیست

"پیام مشرق" ہی میں "زندگی اور عمل" کے عنوان سے نظم میں حرکت اور رفتار کے فلسفے کو شاعرانہ انداز میں یوں پیش کیا گیا ہے:

ساحل افتادہ گفت گرچہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد آہ کہ من کیستم

☆

موج زخود رفتۂ تیز خرامید و گفت
ہستم اگر میروم، گر نروم نیستم

اسی خیال کو "بال جبریل" کی ایک نظم میں یوں ادا کیا ہے:

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی
کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی

سفر کا شعوری محرک (Motif) غالب کے یہاں جگہ جگہ مستعمل ہوا ہے اور اسی لیے ان کے یہاں مکان کے استعارے بڑی گہری معنویت کے حامل ہیں۔ اسی طرح غالب نے 'موج' کے علائم بھی مختلف سیاق و سباق میں استعمال کیے ہیں، اور ان کے ذریعے زندگی کے باطن میں پوشیدہ اضطراب اور حرکت کو نمایاں کیا ہے۔ اقبال کے نزدیک بھی زندگی کا سفر لامتناہی ہے اور رفتار اور حرکت ہی زندگی کی کیفیت کو ناپنے کے اصل پیمانے ہیں۔ سکون اور موت کے درمیان حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ زندگی نمو اور تغیّر کے قانون کی اسیر ہے۔ اس کی تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ ہر آن منقلب ہوتی رہے اور اس کی نئی نئی صورتیں ہمارے سامنے آتی رہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس خاص معاملے میں اقبال نے برگساں کے تصور دوران محض (Pure Duration) سے بہت کچھ استفادہ

کیا ہے۔ "ساقی نامہ" میں جسے اقبال کے بہترین کارناموں میں شمار کیا جا سکتا ہے، حرکت اور اضطراب کے استعارے بکھرے ہوئے ہیں۔ برگساں کی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ زندگی ایک سیلِ رواں سے عبارت ہے جس کی ابتدا اور انتہا سے ہم بے خبر ہیں۔ شاید اس پر فتح پانے کی ایک ہی سبیل ہے۔ یعنی انسانی شعور کے ادّعا کے ذریعے۔ کیونکہ شعورِ انسانی بہرصورت زماں یا دوراں سے اُوپر اُٹھ سکتا ہے۔ اسی لیے اقبال اسے 'خودی' کے تصور سے منسلک کر دیتے ہیں۔ شعورِ انسانی کا یہی تصور جدید انگریزی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی پیش کیا ہے، جو اقبال ہی کی طرح برگساں سے متاثر ہوتے ہیں۔ اب زندگی کے بارے میں اقبال کے حرکی تصوّر کی بکھری ہوئی تجلیاں ذرا ان اشعار میں دیکھیے۔

دما دم رواں ہے یم زندگی — ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود — کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود

٭

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات — تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود — کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

٭

سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات — اُبھرتا ہے مِٹ مِٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں، بڑی دور رس — ازل سے ابد تک رمِ یک نفس
زمانہ کہ زنجیرِ ایّام ہے — دموں کے الٹ پھیر کا نام ہے

٭

پوری نظم کی بحروں میں جو روانی بے ساختگی اور رواں دواں کیفیت ملتی ہے، وہ موضوع کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک پُرجوش دھارا ہے، جو تسلسل کے ساتھ بہتا چلا جا رہا ہے۔ اقبال کی اس نظم میں قدرتی آبشاروں جیسا اُبال، شکوہ اور عظمت ہے، اور اس کے بہاؤ کے خلاف کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا۔

اقبال نے جگہ جگہ اس بات پر زور دیا ہے کہ زندگی کسی ایک مظہر سے متعلق اور اس میں مقید نہیں، بلکہ لحہ بہ لحہ نئے نئے قالب بدلتی رہتی ہے۔ اس کے شیون میں بے اندازہ جدّت تنوع اور تازگی ہے۔ وہ اپنے آپ کو کبھی دہراتی نہیں، اور اسی لیے یکسانیت اور باسی پن سے

محفوظ رہتی ہے۔ حرکت اور تغیر ہی کے مبرم اور اٹل قانون کی بدولت زندگی کے نت نئے پہلو اور اس کی مختلف جہتیں سامنے آتی رہتی اور دعوتِ نظارہ دیتی رہتی ہیں۔ یہی ہمارے عمل کی مہمیز کرتی ہیں، اسی کی وجہ سے شرارِ زلیست بھڑکتا رہتا ہے۔ اسی کے سبب انسان کا سینہ آرزوؤں اور عزائم کی آماجگاہ بنا رہتا ہے، اور اسی کے ناطے زندگی کے نظام میں تناؤ کی صورت قائم رہتی ہے:

دمادم نقش ہائے تازہ ریزد | بیک صورت قرارِ زندگی نیست
اگر امروزِ تو تصویرِ دوش است | بخاکِ تو شرارِ زندگی نیست

(پیامِ مشرق)

غالب نے ایک جگہ شوق کے سفر کو لامتناہی بتایا ہے:

طولِ سفرِ شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
جوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

اور ایک دوسری جگہ کہا ہے:

خارہا از اثر گرمیِ رفتارم سوخت
منتے بر قدمِ راہ رواں است مرا

اقبال نے "پیامِ مشرق" کی ایک رباعی میں اسی خیال کو کہ وادیِ شوق کے مسافر کی ہر معلوم اور متصور منزل صرف ایک نشانِ راہ ہوتی ہے، جو جادہ پیمائی کی لذت کو تیز تر کر دیتی ہے اور ایک سنگِ راہ جسے اپنے سامنے سے ہٹا کر اسے مسلسل اور متواتر آگے بڑھتے رہنا چاہیے شاعرانہ انداز بیان میں اس طرح ادا کیا ہے۔

مگو از مدعائے زندگانی | ترا بر شیوہ ہائے او نگہ نیست
من از ذوقِ سفر آنگونہ مستم | کہ منزل پیشِ من جز سنگِ رہ نیست

انسانی زندگی کو ایک موجِ بے قرار سے تشبیہہ دے کر رفتار اور حرکت کے تصور کو یوں پیش کیا ہے:

چہ پرسی از کجایم چیستم من | بخود پیچیدہ ام تا زیستم من
دریں دریا چو موجِ بے قرارم | اگر بر خود نہ پیچم نیستم من

(پیامِ مشرق)

زندگی ہمہ تن سوز و ساز ہے اور آغوش ساحل میں جو قرار، سکون اور عافیت میسر آتی ہے، وہ چشم زدن میں مرگِ دوام میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس لیے دراصل پائندگی اور ہمیشگی کا راز یہی ہے کہ انسان تگ و تازِ مسلسل میں الجھا رہے۔

دوامِ ما ز سوزِ ناتمام است
چو ماہی جز تپش بر ما حرام است

؎

مجو ساحل کہ در آغوشِ ساحل
تپیدِ یک دم و مرگِ دوام است

(پیام مشرق)

ساحل کی عافیت اور پناہ دراصل کم ہمتوں کے لیے پُرکشش ہے۔ کیونکہ مصافِ زندگی میں جو شے سب سے زیادہ اہم اور پُرحلاوت ہے وہ کشمکش اور خطراتِ پیہم اور نو بہ نو سے دوچار ہونا اور ان پر قابو پانا ہے۔ زندگی کا سفر انجام و منتہا سے بے خبر اور مستغنی ہے۔ ہم ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف بڑھتے رہتے ہیں۔ منزل کا غیر متعین ہونا حالتِ سفر کو جاری رکھنے کے لیے ضروری ہے، اور جس طرح سفر مسلسل اور غیر اختتام پذیر ہے اسی طرح طلب کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید دونوں لازم و ملزوم ہیں:

ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

؎

طلبم نہایت آں کہ نہایتے ندارد
بہ نگاہِ ناشکیبے، بہ دلِ امیدوارے

(پیام مشرق)

غالبؔ اور اقبالؔ دونوں کے کلام میں ارتقاء کے تصوّر کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ حیات بالذّات ترقی کے عمل کے تابع، اور خوب سے خوب تر کی جستجو میں گامزن ہے۔ یہ خیال کہ زندگی پست سے بلند اور نقص سے کمال کی طرف راجع ہے، فارابی، بوعلی سینا، رومی اور البوالحسن

کم و بیش تمام اسلامی مفکرین کے یہاں پایا جاتا ہے گو وہ اس قیاس کی سائنسی صحت کے ساتھ پوری توجیہہ نہ کر سکتے تھے، لیکن موجودات کے سب درجے ان کی نظر میں تھے، اور وہ اس حقیقت سے بخوبی آشنا تھے کہ زندگی کی متنوع شکلیں مادّے کے تنزیہی عمل کی مرہون منت ہیں مخلوق کے خطِ مستقیم کے ایک سرے پر غیر ذی روح مظاہر ہیں اور دوسری حد پر ملائکہ کا وجودِ نوری۔ زندگی کے آغاز کے بارے میں قرآن حکیم میں بھی اشارے موجود ہیں، اور آفرینش کائنات پر غور و خوص اور تفکّر کی برابر تاکید کی گئی ہے۔ رومی کے یہاں خاص طور پر مخلوق کی تہ در تہ کیفیت پر زور دیا گیا ہے۔ مادّے کی غیر فنا پذیری کا نظریہ قرونِ وسطیٰ میں ارسطو کی تعلیمات کے زیر اثر بہت عام تھا۔ ارتقا کے تصور میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ کثیف مادہ لطیف کیفیات کی طرف برابر ترقی کرتا رہا ہے۔ چنانچہ غالب نے دونوں کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

غالب، ڈارون کے، جس نے ارتقا کے لیے مستحکم اور ناقابلِ شکست تجرباتی بنیادیں فراہم کی ہیں، تقریباً ہم عصر تھے۔ اس خیال کو کہ تکوینِ کائنات کا عمل ابھی ناتمام ہے، شاعرانہ زبان میں اُنھوں نے اس طرح پیش کیا ہے:

آرایشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

وہ مستتر توانائی جسے برنارڈ شا نے (Life force) کا نام دیا ہے، ایک طرح دار معشوقہ ہے، جو اپنی مشاطگی میں ہمہ وقت مصروف ہے۔ جن صورتوں میں وہ منصۂ شہود پر آئے گی، وہ ابھی پردۂ خفا میں ہیں اور رفتہ رفتہ ظاہر ہوں گی۔ اقبال نے شروع کی ایک نظم میں کوششِ ناتمام کو زندگی کا راز قرار دیا تھا:

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے (بانگ درا)

ارتقا کے تصوّر کو اُنھوں نے بعد میں "بالِ جبریل"، میں صاف صاف اور "پیامِ مشرق" میں استعارے کی زبان میں بالترتیب اس طرح پیش کیا:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کُن فیکون

٭

گماں مبر کہ بپایاں رسید کارِ مغاں
ہزار بادۂ ناخوردہ در رگِ تاک است

"بانگ درا" میں ایک نہایت اہم نظم خاص اس موضوع پر ہے۔ یہ شروع ہوتی ہے اس خیال سے کہ خیر و شر کے مابین کش مکش ازل سے اب تک برابر جاری ہے۔ اور اس کش مکش پیہم سے زندگی کے مزاج کی گرہیں کھلتی ہیں۔ خیر کے مدِمقابل قوّت کی حیثیت سے شر بھی ارتقائے حیات کے عمل میں ایک ناگزیر عنصر ہے۔ پوری نظم میں یہ نظریہ کہ موجودات کے مختلف نقش ہائے رنگ رنگ بہت سے مرحلوں سے گزرتے ہیں، استعارے کی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اقبال زندگی کے بارے میں ایک اثباتی، روحانی اور اخلاقی مطمح نظر رکھتے ہیں۔ وہ افلاطون کے برعکس اعیانِ ثابتہ میں یقین نہیں رکھتے، بلکہ غالب کی طرح وہ حرکت اور تغیر کے دلدادہ ہیں۔ لیکن جس طرح ڈارون کے میکانیکی نظریۂ ارتقاء کے بالمقابل بٹلر (Butler) اس کے روحانی پہلو پر زور دیتا ہے، اسی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ارتقاء کا عمل حسن، خیر اور عدل کی طرف جادہ پیما ہے اور پایانِ کار روح کی بقا اور اس کی مسلسل تہذیب و تنقیح پر منتج ہوگا۔ برنارڈ شا اور برگساں بھی اس نقطۂ نظر کے حامی نظر آتے ہیں:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز — چراغِ مصطفوی سے شرار بولہبی
سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی — ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی
کشاکشِ زم و گرما تپ و تراش و خراش — ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی
مقامِ بست و شکست و فشار و سوز و کشید — میانِ قطرۂ نیسان و آتشِ عنبی

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند

غالب اور اقبال دونوں کے یہاں ایک عینی نقطۂ نظر کی کارفرمائی ملتی ہے۔ دونوں انسان ہی کو مرکزِ کائنات سمجھتے ہیں۔ اس میں غالباً اسلامی فکر کا یہ عنصر بھی شامل ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے اور اسے خلیفۃ الارض مانا گیا ہے۔ چونکہ آغازِ آفرینش میں نیابت الٰہی

کا بار اس کے شانوں پر ڈالا گیا، اور اس نے اس بھاری ذمہ داری کو قبول کیا۔ اس لیے وہ قدرتی طور پر ایک خاص امتیاز کا مستحق قرار پایا۔ کائناتِ میں جو کچھ موجود ہے اس پر انسان کو فوقیت دی گئی ہے۔ موجودات اس کے تصرف میں ہیں اور ان سے متمتع ہونے کا وہ پورا حق دار ہے۔ انسان عالمِ اصغر سہی لیکن وہ عالمِ اکبر کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہے، یا اس کی شبیہہ ہے۔ اس لحاظ سے وہ خود خلاصۂ کائنات ہے۔ اس نقطۂ نظر سے غالب کا یہ شعر غور طلب ہے!

زآفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست
بگرد نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

غالب کے یہاں میلادِ آدم اور عظمت آدم پر تفصیل کے ساتھ اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے جیسا کہ "بالِ جبریل" اور "پیام مشرق" میں اس موضوع پر ملتا ہے۔ لیکن غالب نے انسان کی عظمت، انفرادیت اور اس کے خود مکتفی ہونے پر اپنی ایک فارسی غزل میں جس طرح روشنی ڈالی ہے، اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ اس خودنگری کو خاصی اہمیت دیتے ہیں:

از بس کہ خاطرِ ہوسِ گل عزیز بود — خوں گشتہ ایم و باغ و بہار خودیم ما
ماجملہ وقفِ خویش و دل ما زما پُرست — گوئی ہجومِ حسرتِ کارِ خودیم ما
از جوش قطرہ ہمچو سرشک آب گشتہ ایم — اما ہما بجیب و کنارِ خودیم ما
مشت غبار ماست پراگندہ سو بہ سو — یارب بد ہر درچہ شمار خودیم ما
درکار ماست نالہ و ما در ہوائے او — پروانۂ چراغِ مزار خودیم ما
خاک وجود ماست بخونِ جگر خمیر — رنگینیِ قماشِ غبارِ خودیم ما
ہر کس خبر ز حوصلۂ خویش می دہد — بدمستیٔ حریف و خمارِ خودیم ما

غالب چو شخص و عکس در آئینۂ خیال
باخویشتن یکے و دو چار خودیم ما

اس کے مماثل "زبورِ عجم"، حصۂ دوم کا آغاز ان دو اشعار سے ہوتا ہے:

برخیز کہ آدم را ہنگامِ نمود آمد — ایں مشتِ غبارے را انجم بسجود آمد
آں راز کہ پوشیدہ در سینۂ ہستی بود — از شوخیٔ آب و گل در گفت و شنود آمد

اقبال نے بھی غالب ہی کی طرح ایک عینی نقطۂ نظر پیش کیا ہے اور کم وبیش اسی لب ولہجہ میں، بلکہ زیادہ ہم آہنگی اور اعتماد کے ساتھ انسان کی مرکزیت اور تفوق کا اعلان واظہار "زبور عجم" کی ایک غزل میں کیا ہے۔ ہر اعتبار سے یہ غزل انسان کی انفرادیت کے وزن و وقار اور اس کی اہمیت کا ایک ترانۂ سرمدی کہی جا سکتی ہے۔ اقبال کی اصطلاحی زبان میں یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہاں انسان کی خودی اپنی تمام وسعتوں اور پوشیدہ امکانات کے آئینے میں بے نقاب ہو کر جلوہ فگن ہوئی ہے:

این جہاں چیست؟ صنم خانۂ پندار من است — جلوۂ او گرو دیدۂ بیدار من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے او را — حلقہ ہست کہ از گردش پرکار من است
ہستی و نیستی از دیدن و نادیدن من — چہ زمان و چہ مکاں، شوخی افکار من است
از فسوں کاری دل سیر و سکوں غیب و حضور — این کہ غماز و کشایندۂ اسرار من است
ساز تقدیرم و صد نغمۂ پنہاں دارم — ہر کجا زخمۂ اندیشہ رسد تار من است

نسخۂ حمیدیہ میں غالب کا ایک شعر ہے جو بار بار معرض بحث میں آ چکا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور متداول دیوان میں ایک شعر اور اسی طرح کا ہے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

ان دو اشعار سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ غالب کے ذہنی پس منظر میں یہ خیال موجود تھا کہ اس عالمِ آب وگل سے ماورا اور بھی دوسرے عالم شاید موجود ہیں، جن کی تسخیر انسان اپنی مادّی قوتوں کی تربیت و توسیع کے ذریعے کر سکتا ہے۔ انسان کی تخلیقی قوتیں بے پناہ امکانات کی حامل ہیں اور ایسے عوالم موجود ہیں جو ابھی منصۂ شہود پر نہیں آئے ہیں، اور جن کی حقیقت کا علم و عرفان انسان کو نہیں ہے، مگر جن تک انسانی تگ وتاز اور سعی جہد کی رسائی ہو سکتی ہے۔ بشرطیکہ ہم اپنے مادّی اور روحانی اسباب و وسائل کی مستقل افزائش اور تنظیم و فروغ کی طرف متوجہ ہوں۔ کم از کم چار عوالم کی موجودگی کا اسلامی متصوفانہ نظام میں اکثر ذکر ملتا ہے۔ بعض مغربی مفکروں کے یہاں بھی یہ مفروضہ کسی نہ کسی شکل میں پایا جاتا ہے۔ مزید برآں

ایک سے زیادہ عالم کی موجودگی کی طرف بھگوت گیتا میں بھی اشارہ موجود ہے۔ غالب یقیناً اس نظریہ کی اسلامی تاریخ سے پوری طرح آگاہی رکھتے تھے۔ اسی طرح اقبال کی نظریں بھی فضائے بسیط میں کرۂ ارض کے علاوہ دوسری دنیاؤں کے وجود کا وجدانی طور پر ادراک کرتی ہیں۔ اقبال جدید طبیعات کے بعض قیاسات کا بخوبی علم رکھتے تھے۔ "بالِ جبریل" کی ایک مشہور غزل کے مندرجہ ذیل اشعار، جن سے اس مسئلے پر روشنی پڑتی ہے، قابلِ توجہ ہیں:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں
یہاں سینکڑوں کارواں اور بھی ہیں

قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر
چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں

تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

جدید سائنسی علوم اور ان پر مبنی علمی انکشافات اور علمی اقدامات نے اس وجدانی تفکر اور قیاس کو، جو اقبال کے ان اشعار میں جھلکتا ہے، سچ کر دکھایا ہے۔ چنانچہ سائنس کی جدید ترین فضائی فتوحات سے دیگر عوالم کے وجود کا نظریہ اب ایک ایسی روشن حقیقت بن چکا ہے جس میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں۔

غالب کے یہاں شاعری میں شروع سے آخر تک انانیت اور خودنگری کا ایک جذبہ ملتا ہے۔ محبوب کے ساتھ بھی ان کا معاملہ عجز و نیاز یا سپردگی اور خاکساری کا نہیں، بلکہ ادعائے خودی، برابری اور ہمسری کا ہے۔ خدا سے بھی ان کا رشتہ کچھ اسی قسم کا ہے۔ عام طور پر غالب کے یہاں ایک بلند آہنگی، رکھ رکھاؤ، ایک خاص طرح کی ماورائیت اور ایک احساسِ خودداری ملتا ہے۔ وہ ہجوم میں گم ہو جانے کے قائل نہیں، بلکہ ہمیشہ چیزوں کو ایک خاص فاصلے، سطح اور معیار سے دیکھتے ہیں۔ ان کے ان تیوروں کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے ہوتا ہے، جن پر ان کی شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

واں وہ غرورِ عز و ناز، یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائیں کیوں

٭

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

٭

تشنہ لب بر ساحلِ دریا ز غیرت جاں دہم
گر بموج افتد گماں چینِ پیشانی مرا

٭

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دلِ بے مدعا نہ مانگ

٭

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا

٭

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

٭

ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

٭

نہ گُلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

٭

یہی عالی ہمتی، عقاب نگہی اور قلندرانہ شان اقبال کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ فقر و قلندری

کو اقبال کے فکری نظام میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان کے یہاں عقاب اور شاہین محض قوت کا اشاریہ نہیں ہیں، جیسا کہ بعض کوتاہ بیں اور غلط اندیش نقادوں نے خیال ظاہر کیا ہے، اور اس سے اقبال کے فاشسٹ ہونے پر دلالت کی ہے۔ ان کی غایت اس کے سوا بھی ہے اقبال قوت کے پرستار ضرور ہیں، مگر برہنہ قوت کے نہیں۔ وہ قوت کی ہمیشہ اخلاقی پابندیوں سے تحدید کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے یہاں قلب و نظر کی کشادگی اور آزادہ روی غالب کے مقابلے میں کسی طرح کم نہیں ہے۔ ان کا فقر صوفیوں کا فقر ہے، جو نظر کی طہارت اور عفت پر زور دیتا ہے، اور نفس کی آلودگیوں سے بلند ہونا بھی سکھاتا ہے۔ یہ استغنا، یہ ماورائیت، یہ خودنگہداری اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان اپنے نفس کا تزکیہ کر کے اپنے ماحول اور اس کی بندشوں اور علائق سے آزاد ہونے کی صلاحیت اپنے اندر پیدا کرلے چند اشعار اس سلسلے میں غور طلب ہیں:

اسی خطا سے عتابِ ملوک ہے مجھ پر — کہ جانتا ہوں مآلِ سکندری کیا ہے

⁂

قدم در جستجوئے آدمے زن — خدا ہم در تلاشِ آدمے است

⁂

اے طائرِ لاہوتی اس رزق سے موت اچھی — جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

⁂

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں — کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

⁂

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے — خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

⁂

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی — مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

⁂

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے — یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

⁂

یہ امر واقعی حیرت انگیز ہے کہ غالب اور اقبال، مرکزی اقدارِ حیات کے اختلاف کے باوصف

بعض اہم موضوعاتِ شعری کے اظہار و بیان میں ایک دوسرے سے اس درجہ مشابہت رکھتے ہیں۔ لیکن بے محل نہ ہوگا اگر یہ اشارہ بھی کر دیا جائے کہ اس مشابہت کے باوجود ان دونوں کے درمیان ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ غالب کی شاعری کی شہرت اور مقبولیت کے تین بڑے اسباب ہیں۔ اوّل یہ کہ انھوں نے اردو شاعری کے مزاج میں فکر کے عنصر کو داخل کیا۔ دوسرے یہ کہ ان کا شعری شیوۂ گفتار (Poetic Diction) ایک ایسا کیمیاوی مرکب ہے، جس کے اجزا، کسی طرح تحلیل اور تجزیے کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے۔ یعنی اس کی توجیہہ محض فارسی اور اردو محاورے (Idiom) کے مناسب امتزاج کی بنیاد پر نہیں کی جاسکتی اور اور تیسرے یہ کہ ان کے یہاں ہر قسم کے مواقع اور صورت حال کے لیے اشعار مل جاتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کے یہاں انسانی تجربات کی مختلف تہیں ملتی ہیں۔ لیکن با ایں ہمہ غالب کے یہاں دوسرے بڑے شاعروں کے برعکس ایک نمایاں خامی کا احساس ہوتا ہے اور وہ یہ کہ کسی ماورائی کائنات کا وجود انہیں اپنی طرف نہیں لبھاتا۔ ان کے یہاں ازل اور ابد کی طنابیں ایک دوسرے میں پیوست نہیں ہوتیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں انسانی زندگی کی ہنگامہ آرائیاں اور انسانی فطرت کی عجوبہ آزائیاں تو بڑی حد تک ملتی ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کوئی مابعد الطبیعاتی سطح نہیں رکھتی۔ اس اعتبار سے اقبال کو ان پر فوقیت حاصل ہے۔ کیوں کہ اقبال کی شاعری کا کینوس بھی وسیع ہے۔ ان کے شعری انداز بیان میں تفکر اور جذبہ بھی باہم دگر آمیز کیے گئے ہیں اور ان کی شاعری کے اُفق پر ایک ماورائی کائنات کی پرچھائیاں بھی پڑتی ہیں۔ ادب اور بالخصوص شاعری میں حقیقت پسندی کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن بڑی شاعری معاشرتی حقائق کے انعکاس تک اپنے کو محدود نہیں رکھتی، بلکہ ان سے گزر کر ان موضوعات کو اسیر کر لیتی ہے جو آفاقی اور ہمہ گیر موضوعات کہے جاسکتے ہیں اور اس طرح اس کی حدیں مابعد الطبیعات سے غیر ممیز ہو جاتی ہیں۔ یہی عنصر قرونِ وسطیٰ کے انگریزی شاعر لینگ لینڈ (Langland) کو اس کے ہم عصر شاعر چاسر (Chaucer) سے بڑا بنا دیتا ہے۔ مذہب، فلسفے اور شاعری کے موضوعات آخری تجزیے میں کم و بیش ایک ہی ہیں۔ فرق صرف ان کے مخصوص طریقۂ کار اور ابلاغ کے وسائل کے درمیان کیا جاسکتا ہے۔ یعنی بڑی شاعری میں ہمیں تجریدی فکر کی بجائے محسوس فکر

ملتا ہے۔ دنیا کے صفِ اوّل کے شاعروں جیسے شیکسپیئر، بلیک، دانتے، رومی، بیدل، گوئٹے اور اقبال۔ سب کے یہاں ماورائیت کی طرف یہ رجحان کم و بیش مشترک ہے۔ شیکسپیئر کی غیر فانی عظمت اور بلندی کا راز یہ ہے کہ اس کے یہاں ارضی حقیقت (Mundane Reality) اور ماورائی حقیقت (Metaphysical Reality) کی عکاسی بیک وقت اور انتہائی بھرپور اور لطیف انداز میں ملتی ہے، اور اس عکاسی میں فکر، تخیّل اور جذبہ ایک وحدتِ کلی میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے اسے تمام دوسرے شاعروں پر فوقیت حاصل ہے۔

کلامِ اقبال میں سیاسی شعور کی جھلکیاں

انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ اس نے اپنے معمولات پر بحیثیت مجموعی جتنا وقت صرف کیا، اس کا تین چوتھائی حصہ سیاست سے دلچسپی اور اس میں انہماک کی نذر ہوا۔ اس بیان میں چاہے کسی قدر مبالغہ محسوس ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ اپنے دوسرے ہم عصر شعرا کی طرح ورڈزورتھ کی شاعری بھی سیاسی شعور کے پُرپیچ اظہار سے خالی نہیں ہے۔ اس کے پسِ منظر میں انقلابِ فرانس کی وہ عالمگیر اور تہلکہ خیز تحریک ہے جس نے انسانی فکر کو برسوں کے جمود اور تعطل سے آزاد کیا۔ اور آزادی، مساوات اور اخوت کا نعرہ جلوس آدم کا ترانہ بنا۔ اسی قدر گہرا سیاسی شعور ورڈزورتھ کے معاصر شعرا بلیک، کالرج اور شیلے کے کلام میں بھی جھلکتا ہے۔ اقبال اردو کے ان منفرد شعرا میں سے ہیں، جو سیاسی زندگی اور اس کے معمولات و وظائف سے گہرے طور پر وابستہ بھی رہے، اور جن کی نظر اس کے نشیب و فراز پر بھی رہی۔ ان کی سیاسی دلچسپیوں کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ اور اس میں صوبۂ پنجاب، اور کل ہند سیاست کے علاوہ بیرون ہند کی سیاست بھی، ان کے فکر و عمل کا مرکز بنی رہی۔ مزید یہ کہ ان کا تعلق محض ہنگامی، سیاسی واقعات اور حوادث ہی سے نہیں تھا۔ بلکہ ان سیاسی اداروں کو بھی محیط تھا جو عملاً برتے جاتے ہیں، اور اس تفکر سے بھی، جو اداروں اور تحریکات کو غذا فراہم کرتا ہے۔ اقبال کے زمانے میں بھی فلسطین کا مسئلہ اتنا ہی پیچیدہ، جاذب نظر اور تحرک آمیز تھا، جتنا کہ آج

ہے۔ اور اس سے انھیں اتنی ہی گہری اور شدید ہمدردی تھی، جتنی کہ مسلمانوں کے سوادِ اعظم کو اس وقت تھی یا آج بھی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال ایک بہت ہی بیدار، مضطرب اور مرتعش ذہن و مزاج کے مالک تھے۔ وہ نہ شاعرِ محض تھے، اور نہ فلسفیٔ محض، بلکہ اطالوی شاعر دانتے کی طرح سیاست ان کے رگ و پے میں رچی بسی تھی۔ پھر یہ ۱۹۳۰ء کے نوجوان انگریز شاعروں کے متعلق وہ یہ عقیدہ رکھتے تھے، کہ شاعری کو ہمارے گردو پیش پھیلی ہوئی کائنات اور ہر آن اور ہر لحظہ منقلب و متغیر زندگی کا انعکاس پیش کرنا چاہیے۔ اقبال نے جگہ جگہ اپنے فنِ شاعری کو اہمیت کو گھٹا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اس کے برعکس اپنے خیالات و تصورات کے نظام، ان کے ربطِ باہمی اور ان کے مرکبات کے ابلاغ پر زور دیا ہے۔ اس سے نہ ان کے فنی مرتبے میں کوئی کمی آئی، اور نہ ان کے فلسفیانہ فکر کی گہرائی اور تعمق پر حرف آیا۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ ان کے فن میں معنویت اور تہہ داری ان کے عملِ تفکر اور عملِ استغراق ہی کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ اور یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اقبال نے اپنی شاعری کے تقریباً ہر دور میں یا تو ایسی نظمیں لکھیں، جن میں بدیہی طور پر سیاسی افکار کا پرتو جھلکتا ہے۔ یا غیر سیاسی نظموں میں بھی ان کے سیاسی شعور کا اظہار نظر آتا ہے۔ انگریزی شاعر اسٹیفن سپنڈر کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کی شاعری میں سیاست بحیثیت ایک نصب العین یا لائحہ کار (Ideology) کے نہیں پائی جاتی۔ بلکہ بدرجے ایک اسطوریا (Myth) کے مستعمل ہوئی ہے۔ اقبال کے بارے میں تو یہ مفروضہ شاید صحیح نہ ہو۔ لیکن یہ امر یقیناً درست ہے کہ ان کی شاعری میں ان کے سیاسی شعور کی عکاسی بدرجۂ اتم ملتی ہے۔ اور سیاست کو شاعری میں برتنے کا جواز اسی وقت نکلتا ہے، جب وہ پڑھنے والوں کے قلب کو برانگیختہ کرنے کی بجائے انھیں غور و فکر کی طرف مائل کرے، اور تہذیبِ جذبات کے لیے راستہ ہموار کرے۔

پہلی جنگِ عظیم اور اس کے آس پاس کا دور وہ زمانہ ہے، جب اقبال بہ حیثیت ایک اہم اُردو اور فارسی شاعر خاصے متعارف ہو چکے تھے۔ یہی وہ دور تھا، جب یورپی استعماریت کی جڑیں اقصائے عالم میں پھیلتی جا رہی تھیں۔ اس

کے پسِ پشت وہ سرمایہ دارانہ نظام تھا، جسے صنعتی انقلاب نے جنم دیا تھا۔ پیدائشِ دولت کے تمام وسائل پر ان کا قبضہ تھا۔ نوآبادیاتی ممالک سے خام مواد ہاتھ میں آتا تھا۔ اور پھر اس خام مواد سے تیار شُدہ مصنوعات کے لیے یہی ممالک منڈیاں فراہم کرتے تھے۔ افزایشِ اشیا کی تیز رفتاری سے یقیناً سرمایہ و محنت کے درمیان جو رشتے اور روابط قائم ہوتے جا رہے تھے، انھوں نے براہِ راست زر اندوزی اور استحصال کے عمل کو فروغ بخشا تھا۔ سرمایہ داری اور ملوکیت اور استعماریت کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ یورپ کی ترقی یافتہ قومیں پس ماندہ ممالک کو اپنی حرص و آز کے چنگل میں لیتی جا رہی تھیں۔ اور معاشی طور پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی جا رہی تھی۔ معاشی گرفت کے مضبوط ہونے کے نتیجے کے طور پر سیاسی ادارے، خیالات و افکار اور معمولاتِ زندگی پر ان کو غلبہ حاصل ہو رہا تھا۔ اور ان کی دست رس وسیع سے وسیع تر ہوتی جا رہی تھی۔ 'زبورِ عجم' میں اقبال نے اس کشمکش کے خلاف جو سرمایہ دار اور مزدور کے درمیان اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ایک فیصلہ کن موڑ کی طرف لے جانے والی تھی، اس طرح اشارہ کیا ہے:

خواجہ از خونِ رگِ مزدور سازد لیلِ ناب
از جفائے دہ خدایاں کشتِ دہقاناں خراب
انقلاب

انقلاب، اے، انقلاب

"خضرراہ" میں جو اقبال کی ابتدائی اُردو نظموں میں ایک خاص اہمیت کی حامل ہے، اور جو تقریباً ۱۹۲۶ء میں لکھی گئی تھی، ہمیں اس معاملے کا ایک اور پہلو نظر آتا ہے۔ اس نظم کا پسِ منظر وہ سیاسی اضطراب اور خلفشار تھا، جو پہلی جنگِ عظیم کے چھڑنے کا سبب بنا۔ اور جس کے عقب میں بہت سے غیر معمولی مظاہر سامنے آئے۔ اس نظم میں شاعر خضر سے جن سوالات کے بارے میں استفسار کرتا ہے: ان میں زندگی، سلطنت اور سرمایہ و محنت کا خروش شامل ہیں۔ کیونکہ یہی تینوں امور اس زمانے میں ذہنوں کے لیے الجھن اور کاوش کا مرکز و محور بنے ہوئے تھے۔ سلطنت کی حقیقت واضح کرنے کے سلسلے میں مندرجہ ذیل بند خاص توجہ کا مستحق ہے:

آ بتاؤں تجھ کو رمزِ آیۂ انّ الملوک سلطنت اقوامِ غالب کی ہے اک جادوگری
خواب سے بیدار ہوتا ہے ذرا محکوم اگر پھر سُلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری
جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری
خونِ اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری
سروری زیبا فقط اس ذاتِ بے ہمتا کو ہے حکمراں ہے اک وہی باقی بتانِ آذری
ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہت نیم پری

'بال جبریل' کی ایک غزل میں اقبال نے کہا ہے:

محمدؐ بھی ترا جبریل بھی قرآن بھی تیرا مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا

یہاں 'حرفِ شیریں' سے ان کی مراد خود قرآن حکیم ہے۔ اور یہ استفسار کیا گیا ہے کہ کیا قرآنِ حکیم میں خدا نے صرف اپنے پیکر یعنی Image کو ابھارا یا Project کیا ہے، یا اس میں انسانی کوائف اور مخصوص کی بھی عکاسی کی گئی ہے۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ یہ ان دونوں کو محیط ہے۔ 'خضرِ راہ' کے مندرجہ بالا اشعار میں 'آیۂ اِنّ الملوک' میں اشارہ اس قرآنی آیت کی طرف ہے، جس میں کہا گیا ہے کہ فاتح قومیں 'یعنی ایسی فاتح قومیں جو راہ حق سے منحرف ہو گئی ہیں۔ جب کسی آبادی میں داخل ہوتی ہیں'، تو اس میں فتنہ و فساد کا دروازہ کھول دیتی ہیں۔ اور اس کے باعزت لوگوں کو رسوا کر دیتی ہیں۔ قالت اِنّ الملوک اذا دخلوا قریتہً افسدوھا وجعلوا اعزّۃ اھلھا اذلّۃ"۔ یہاں ایسی با اختیار اور پُرتجمل فاتح اقوام کی طرف توجہ دلائی گئی ہے، جو دراصل فرمانروائی کے صحیح طور طریقوں سے واقف ہیں۔ قرآنِ حکیم میں بار بار تاریخی حوادث اور عوامل کی طرف اشارے کر کے حکمت اور بصیرت کے راز منکشف کیے گئے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید نامناسب نہ ہو کہ متذکرہ بالا اشعار میں 'جادوگری'، 'ساحری'، 'دلبری'، 'سامری'، 'آذری'، اور 'قیصری' کے الفاظ محض قافیہ بندی کی رعایت اور نسبت سے نہیں لائے گئے ہیں۔ اور نہ ان اشعار کا مقصد محض شعریت کا جادو جگانا ہے۔ بلکہ دراصل اس سحر کارانہ مرعوبیت کا پردہ فاش کرنا، جس میں محکوم اقوام کے افراد سلطنت، ملوکیت اور قیصریت کی پُرزور کشش کی وجہ سے گرفتار ہو جاتے ہیں۔ اس طلسمی فضا کے اعادے اور تکرار

کی غایت اس حقیقت کو برابر ذہن میں تازہ رکھنے کے سوا اور کچھ نہیں۔

"پیام مشرق"، میں جو پہلی بار ۱۹۲۳ء میں شائع ہوئی تھی "؛ قسمت نامۂ سرمایہ دار و مزدور" کے عنوان سے دولت کی منصفانہ تقسیم پر طنزیہ انداز سے اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ یہاں اس امر پر زور دینا مقصود ہے کہ اصل دولت تو صرف سرمایہ دار کا حصہ ہے۔ مزدور کے ہاتھ میں جو دولت آتی ہے، وہ وہم و گمان سے زیادہ نہیں ہے:

غوغائے کارخانۂ آہنگری زمن
گلبانگِ ارغنونِ کلیسا از آنِ تو
نخلے کہ شہ خراج برومی نہد زمن
باغِ بہشت و سدرہ و طوبا از آنِ تو
تلخابہ کہ دردِ سر آرد از آن من
صہبائے پاکِ آدم و حوا از آنِ تو

'موسیولنن، و قیصر ولیم' کے عنوان سے ایک اور نظم میں، لینن کی زبان سے مندرجہ ذیل چار اشعار میں اس کشمکش کی نشان دہی بھی کی گئی ہے، جو سرمایہ دار اور محنت کش طبقے کے درمیان پائی جاتی ہے؛ اور اس کے خاتمے کی بشارت بھی واضح انداز میں دی گئی ہے۔ کہ یہی اس کا منطقی انجام ہونا چاہیے:

بے گزشت کہ آدم دریں سرائے کہن — مثالِ دانہ تہِ سنگِ آسیا بودست
فریب زاری و افسونِ قیصری خوردست — اسیرِ حلقۂ دام کلیسیا بودست
غلام گرسنہ دیدی کہ بردرید آخر — قمیص خواجہ کہ رنگین زخون بودست

شرار آتشِ جمہور کہنہ ساماں سوخت
ردائے پیرِ کلیسا، قبائے سلطاں سوخت

"خضرِ راہ" میں بھی جس کا ذکر اس سے پہلے کیا گیا، 'سرمایہ و محنت کے ذیلی عنوان کے تحت سرمایہ دار اور مزدور کے درمیان کشمکش اور موخرالذکر کے لیے امید آفریں اور خوشگوار مستقبل کی بشارت' جس کا آغوش مزدور کے لیے بہرصورت کھل گیا ہے، اس طرح دی ہے:

دستِ دولت آفریں کو مزدیوں ملتی رہی — اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات!

ساحرِ الموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش
اور تو اے بے خبر سمجھا اسے شاخِ نبات!
نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چن چن کر بنائے مسکرات
کٹ مرا ناداں خیالی دیوتاؤں کے لیے
سکر کی لذت میں تو لٹوا گیا نقدِ حیات
مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات

اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

یہ سب نظمیں اس وقت لکھی گئیں، جب لینن کی سرکردگی میں اکتوبر ۱۹۱۷ء میں روس کا مشہور انقلاب برپا ہو چکا تھا اور اقبال نے اس کا خیر مقدم پرجوش اور والہانہ انداز سے کیا تھا۔ کیونکہ انھیں دنیا بھر کے مزدوروں اور محنت کشوں سے بغایت ہمدردی دلچسپی تھی۔ ان محنت کشوں سے جو ظلم اور استحصال کی آسیا میں عرصے سے پیسے جا رہے تھے۔ اور اب اس طبقے کے پامال حقوق کی بازیابی اور اس کے کھوئے ہوئے وقار کی واپسی اور پیدائشِ دولت کے ایک اہم عنصر کی حیثیت سے ان کی آبادکاری کا مسئلہ ایک قطعی شکل اختیار کر چکا تھا۔ اس انقلاب کی بدولت یعنی اس کے نتیجے کے طور پر روس اور دوسرے سوشلسٹ ممالک میں عوام کی نمائندہ حکومتیں قائم ہو چکی تھیں۔

اقبال کی ایک اور نظم "طلوعِ اسلام" میں ہمیں کچھ جھلک اس ایشیائی جنگِ آزادی اور اس کے نتائج کے حصول کی نظر آتی ہے، جو عام طور پر سیاسی اور معاشی استبداد کے خلاف لڑی جا رہی تھی اور جس کا کچھ تعلق مسلمانوں سے بھی تھا۔ خاص طور پر ترکانِ احرار کی حریت پسندی اور ان کے سرفروشانہ جذبۂ جہاد سے۔ جنگِ عظیم کے خاتمے پر یورپ کی قومیں ترکی کے حصے بخرے کرنے پر تلی ہوئی تھیں اور اس کا مستقبل تمام تر ان کے رحم و کرم پر منحصر تھا۔ لیکن ترکوں نے مصطفیٰ کمال پاشا کی مدبرانہ رہنمائی اور قیادت میں جس طور پر ظلم اور استحصال کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا، اور اپنی حمیتِ قومی کا ثبوت جس بے جگری کے ساتھ پیش کیا، اس نے ساری دنیا کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا۔ ترکی کو ایک مردِ بیمار قرار دیا جا چکا تھا۔ اس مردِ بیمار کے سینے میں مصطفیٰ کمال کی مسیحا نفسی نے نئی حرارت کو تیز کیا، چنانچہ ترکوں کے جذبۂ سرفروشی سے متاثر ہو کر اقبال نے مندرجہ ذیل

اشعار میں انھیں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے:

اگر عثمانیوں پر کوہِ غم ٹوٹا تو کیا غم ہے
کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا
جہانبانی سے ہے دشوار تر کارِ جہاں بینی
جگر خوں ہو تو چشمِ دل میں ہوتی ہے نظر پیدا

مٹایا قیصر و کسریٰ کے استبداد کو جس نے
وہ کیا تھا؟ زورِ حیدرؓ، فقرِ بوذرؓ، صدقِ سلمانیؓ
ہوئے احرارِ ملت جادہ پیما کس تجمل سے
تماشائی شگافِ در سے ہیں صدیوں کے زندانی
ثباتِ زندگی، ایمانِ محکم سے ہے دنیا میں
کہ المانی سے بھی پائندہ تر نکلا ہے تورانی

حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
زمیں کے نوریانِ آسماں پرواز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلے
جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
ادھر ڈوبے ادھر نکلے، ادھر ڈوبے ادھر نکلے

ہندوستان میں مسلمانوں کی سیاسی جدوجہد کچھ تو ابنائے وطن کے ساتھ اشتراکِ عمل کی بنیاد پر فرنگی حکومت کے اخراج پر مبنی تھی۔ اور کچھ احیائے خلافت کے دل کش لیکن فریب کن مفروضے پر۔ احیائے خلافت کا تخیل ایک خیالی پیکر سے زیادہ قابلِ وقعت نہ تھا۔ ترکی کے حصولِ آزادی اور وہاں ایک نامذہبی (Secular) حکومت کے قیام کے بعد اس کی بے اصلی اور زیادہ نمایاں ہو گئی تھی۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ترکوں نے اپنی حیرت انگیز جواں مردی اور جذبۂ استقامت سے اپنی قومی شخصیت کی صلابت اور پختہ کاری کا ناقابلِ انکار ثبوت فراہم کرتا تھا۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ گو اقبال احیائے خلافت کے مفروضے سے متفق نہ تھے۔ کیوں کہ وہ یہ سمجھتے تھے کہ اس سے کچھ حاصل نہ ہوگا۔ لیکن وہ پان اسلامزم کی تحریک کے بڑی حد تک موید تھے۔ خلافت کے تصور کے ساتھ ایک دینی ریاست کا تصور وابستہ ہے۔ اقبال کا خیال تھا کہ خلافت کے بے جان سیاسی سانچے کے تحفظ کی نسبت یہ زیادہ ضروری تھا کہ ان بنیادی اصول اور ایمان و ایقان کے اس ضابطے پر زور دیا جائے جو خلافت کے نظریے کے ساتھ منسلک ہے۔ پان اسلامزم کی تحریک کے پرجوش مبلغ، داعی اور نغمہ سنج ہم عصری سیاست کے سیاق و سباق میں جمال الدین افغانی

تھے ؛ اقبال کا دل چاہتا تھا، کہ رنگ، خون اور قومیت کے امتیازات کو مٹا کر مسلمان ایک واحد ملت اسلامیہ کا جزو بن جائیں :

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تا بخاکِ کاشغر

دراصل اس خواہش اور عزم کے پسِ پشت یہ خیال تھا، کہ مسلمانوں کو جو عنصر متحد کر سکتا، اور انھیں ایک مرکز پر جمع کر سکتا ہے؛ وہ اسلام کا روحانی اور اخلاقی نظامِ اقدار ہے۔ یورپ کے زمانۂ قیام میں اقبال قومیت کے تصوّر کی تنگ دامانی اور باہمی کشمکش اور منافرت کا بخوبی مطالعہ کر چکے تھے۔ اور وہ یہ بخوبی جانتے تھے، کہ صرف قومی مفادات پر زور، قومی عصبیت کی پرورش اور تنگ وفاداریوں سے وابستگی ہمیں بالآخر تباہی کی طرف لے جائے گی۔ انھیں دراصل ایک ایسے اصولِ آفاقیت (Principle of Universalism) کی تلاش تھی۔ جو جغرافیائی حد بندیوں سے اونچا اٹھا سکے، یعنی Extra Territorial بھی ہو، اور قومیت سے بالاتر یعنی Supra National بھی۔ اور یہ انھیں اسلامی ضابطۂ حیات کے اندر ہی نظر آتا تھا۔ اقبال کی یہ جستجو کسی طرح کے تنگ، فرقہ وارانہ اور علاحدگی پسند رجحان کی نمائندگی نہیں کرتی تھی۔ بلکہ یہ وہی ولولہ تھا، جو بعض دوسرے بڑے مفکروں کے ہاں بھی پایا جاتا ہے؛ اور بعض دفعہ ایک آفاقی حکومت (World Government) کے قیام کی تجویز میں منعکس دکھائی دیتا ہے۔ اقبال بھی ایشیائی قوموں کو بالعموم اور خصوصاً مسلمانوں کو تنگ وفاداریوں کے حلقے سے باہر نکال کر ایک بین الاقوامی اور آفاقی سطح پر لا کر کھڑا کر دینا چاہتے تھے۔

اقبال واضح طور پر سرمایہ داری کے خلاف ہیں؛ لیکن اسلام کا معاشی نظام بھی اسی پر مرتکز ہے۔ سرمایہ داری، سلطنت، خواجگی اور ملوکیت، یہ سب تصوّرات باہم ملحق اور پیوستہ ہیں۔ اور سرمایہ داری کی توسیع کے طور پر ان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ سلطنتِ عباسیہ کے دور میں جب دولت کی ریل پیل ہوئی اور عجمی تصوّرات مسلمانوں کی تہذیب میں در آئے۔ تو قرونِ اولیٰ کی سادگی اور زندہ

اور توانا جمہوریت دم توڑنے لگی۔ اور ملوکیت کی طرف تیزی سے قدم بڑھنے شروع ہوئے۔ یہاں تک کہ اسلامی جمہوریت، مساوات اور سادگی کا تصور محض ایک داستانِ پارینہ بن کر رہ گیا۔ اقبال مغربی قوموں کی ملوکیت اور Imperialism کے بھی خلاف تھے، اور اس جارحیت آمیز قوم پرستی کے بھی جو اس دور میں عربوں کے قومی عمل سے آشکار ہو رہی تھی۔ چنانچہ 'جاوید نامہ' میں پیغامِ افغانی یا ملتِ ردسیّہ کے عنوان سے انھوں نے مندرجہ ذیل اشعار کہے:

بندۂ مومن ز قرآں بر نخورد — در ایاغ او نہ مے دیدم نہ درد
خود طلسمِ قیصر و کسریٰ شکست — خود سرِ تختِ ملوکیت نشست
تا نہالِ سلطنت قوت گرفت — دینِ او نقش از ملوکیت گرفت

تو کہ طرحِ دیگرے انداختی — دل ز دستورِ کہن پرداختی
ہمچو ما اسلامیاں اندر جہاں — قیصریت را شکستی استخواں
تا برافروزی چراغے در ضمیر — عبرتے از سرگزشتِ ما بگیر
پائے خود محکم گزار اندر نبرد — گردِ ایں لات وہبل دیگر نگرد
ملّتے می خواہد ایں دنیائے پیر — آنکہ باشد ہم بشیر و ہم نذیر

اسی طرح وطنیت کے سلسلے میں بھی اقبال کا نقطۂ نظر ان کے عمومی میلانات سے مطابقت رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ حب وطن تو ایک قدرتی اور والہانہ جذبہ ہے۔' اور اس سے کسی طرح دست بردار نہیں ہوا جا سکتا۔ لیکن وطن کا کوئی بت ان معنوں میں بنا لینا کہ وہ کسی وسیع تر نظامِ اقدار کی، جس میں مذہبی، ملی اور اخلاقی اقدارِ زیست شامل ہیں، بیخ کنی کرے کسی طرح مستحسن نہیں ہے۔ 'بانگ درا' کی ایک ابتدائی نظم 'وطنیت' میں جو ادبی نقطۂ نظر سے ایک سپاٹ نظم ہے یہ اشعار قابلِ غور ہیں:

اقوامِ جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے — تسخیر ہے مقصود تجارت تو اسی سے
خالی ہے صداقت سے سیاست تو اسی سے — کمزور کا گھر ہوتا ہے غارت تو اسی سے

اقوام میں مخلوقِ خدا بٹتی ہے اس سے
قومیتِ اسلام کی جڑ کٹتی ہے اس سے

یہاں پہلے اور آخر کا شعر کے پہلے مصرعے پورے مسئلے کا لبِ لباب پیش کر دیتے ہیں۔ اقبال نے اس تصور کو تراشیدہ تہذیب نوین کہا ہے۔ اپنے انتقال سے کچھ ہی قبل انھوں نے مولانا حسین احمدؒ مدنی کے اس موقف سے شدید اختلاف کا اظہار کیا تھا، کہ قومیں اوطان سے بنتی ہیں۔ اسلام اور قومیت کے عنوان سے انھوں نے اپنے ایک مضمون میں قوم کے مغربی اور ملت یا امت کے قرآنی مفہوم کے درمیان امتیاز کو بڑی دقتِ نظر کے ساتھ آشکارا کیا ہے۔ موخرالذکر ایک دین یا شرع ومنہاج کے مرادف ہے۔ قوم یا قومیت کے تصور میں جغرافیائی یا نسلی اشتراک پر زور ملتا ہے۔ اسلام کا مطمح نظر یہ ہے کہ انسانوں کو شعوب وقبائل اور نسل ورنگ کے امتیازات سے اونچا اٹھا کر ایک ہیئتِ اجتماعیہ انسانیہ کا جزو بنا دیا جائے۔ چنانچہ اس مضمون میں کہا گیا ہے، "لیکن ملت جماعتوں کو تراش کر ایک نیا اور مشترک گروہ بنائے گی، گویا ملت یا امت جاذب ہے، اقوام کی، خود ان میں جذب نہیں ہوسکتی۔" مزید وضاحت کے طور پر یہ کہا گیا ہے۔ "محمد (فداہ ابی وامی) کی قوم آپ کی بعثت سے پہلے قوم تھی۔ اور آزاد تھی۔ لیکن جب محمدؐ صلی اللہ علیہ وسلم کی اُمت بننے لگی، تو اب قوم کی حیثیت ثانوی رہ گئی۔ جو لوگ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی متابعت میں آ گئے۔ وہ خواہ ان کی قوم میں سے تھے، یا دیگر اقوام سے، وہ سب اُمت مسلمہ یا ملتِ محمدیہ بن گئے، پہلے وہ ملک ونسب کے گرفتار تھے، اب ملک ونسب ان کا گرفتار ہو گیا۔" اقبال نے یہ تسلیم کیا ہے کہ زمانۂ حال میں قوم کے لیے وطن کی اساس کو ضروری سمجھا گیا ہے۔ لیکن ان کے نزدیک یہ کافی نہیں ہے۔ ان کے نزدیک اسلامی تعلیمات کا مرکزی نقطہ یہ یقین ہے کہ دین نہ نسلی ہے، نہ انفرادی اور نجی، بلکہ خالص انسانی، اور اس کا مقصد باوجود فطری امتیازات کے عالمِ بشریت کو متحد ومنظم کرنا ہے، اور ان کے اتحاد وتنظیم کے دستور العمل کی بنیاد قوم اور نسل پر نہیں، بلکہ معتقدات اور مشترک روحانی اقدار ہی پر رکھی جا سکتی ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں۔ "جو کچھ قرآن سے میری سمجھ میں آیا ہے۔ اس کی رو سے اسلام محض انسان کی اخلاقی اصلاح ہی کا داعی نہیں، بلکہ عالم بشریت کی اجتماعی زندگی میں ایک تدریجی مگر اساسی انقلاب بھی چاہتا ہے۔ جو اس کے قومی اور نسلی نقطۂ نگاہ کو یکسر بدل کر اس میں خالص انسانی ضمیر کی تخلیق کرے۔" اقبال نے مولانا حسین احمدؒ مدنی

کے نظریۂ وطنیت و قومیت کو بہ سبب اس کے کہ یہ جغرافیائی حد بندیوں کی طرف لے جاتا ہے، اور مرکزی اقدارِ حیات کی نفی کرتا ہے، اپنے برہانِ قاطع سے یکسر مسترد کر دیا۔ چنانچہ 'ارمغانِ حجاز' میں تین اشعار کی محدود وسعت میں اُنھوں نے اپنی پوری قوتِ گویائی کے ساتھ برملا کہا:

عجم ہنوز نداند رموزِ دیں ورنہ — زدیوبند حسین احمد ایں چہ بوالعجبی ست
سرود بر سرِ منبر کہ ملت از وطن است — چہ بے خبر ز مقامِ محمدِ عربی است
بہ مصطفےٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نہ رسیدی تمام بولہبی است

آخری شعر خاص طور پر اقبال کے پورے فکر و فن کا نچوڑ پیش کرتا ہے۔ اس سے قطعِ نظر انھوں نے 'جاوید نامہ' میں بڑے ہی انوکھے انداز سے وطن سے وابستگی کو بھی سراہا اور جائز ثابت کیا ہے۔ اور اس کے پہلو بہ پہلو اس وابستگی سے ماورا ہو کر ایک بلند تر آفاقی نقطۂ نظر کے اپنانے پر بھی زور دیا ہے:

گرچہ آدم بردمید از آب و گل — رنگ و نم چوں گل کشید از آب و گل
حیف اگر در آب و گل غلطد مدام — حیف اگر برتر نہ پرد زیں مقام

با وطن اہلِ وطن را نسبتے است — زانکہ از خاکش طلوعِ ملتے است
اندریں نسبت اگر داری نظر — نکتۂ بینی زمو باریک تر
گرچہ از مشرق برآید آفتاب — با تجلّی ہائے شوخ و بے حجاب
در تب و تاب است از سوزِ دروں — تا ز قیدِ شرق و غرب آید بروں
بردمد از مشرقِ خود جلوہ مست — تا ہمہ آفاقِ را آرد بدست
فطرتش از مشرق و مغرب بری است
گرچہ او از روئے نسبت خاوری است

یہاں پھر یہ جتانے کی ضرورت نہیں کہ اقبال وطن سے محبت اور انسیت کی نفی نہیں کر رہے ہیں۔ لیکن بحیثیت ایک سیاسی تصور کے وہ اس کی تنگ دامانی اور اس کے خوفناک مضمرات کو رد کرتے ہیں؛ وہ روحانی اور اخلاقی اقدارِ حیات میں ایمان و یقین کو مرکزی

حیثیت دیتے اور اسے مرجح سمجھتے ہیں۔
اس سے قبل "خضرراہ" کے واسطے سے یہ اشارہ کیا گیا تھا، کہ اقبال نے اکتوبر ۱۹۱۷ء کے انقلابِ روس کا کشادہ جبینی بلکہ ذوق وشوق کے ساتھ خیر مقدم کیا۔ وہ مارکس کی تعلیمات سے بڑی حد تک اتفاق رکھتے تھے۔ اور مارکس اور لینن نے ستم رسیدہ مزدوروں کو سرمایہ داروں کے آہنی پنجے سے اور اجارہ داری نظام کے ستائے ہوئے بے کسوں کو جس طرح ظلم واستحصال سے نجات دلائی، اس کے لیے وہ اپنے دل کی گہرائیوں میں ایک جذبۂ تحسین رکھتے تھے۔ وہ یقیناً اس معاشی انقلاب کے حق میں تھے، جو مارکس کے عمرانی اور معاشرتی فلسفے کے ذریعے انجام پذیر ہوا تھا۔ اور جس کے پسِ پشت محنت کی اشیا میں پیدا کردہ زائد قیمت، ذرائع پیداوار پر اجتماعی قبضہ اور طبقاتی کشمکش اور بالآخر عوام کی فتح وکامرانی کے تصورات کارفرما تھے۔ چنانچہ "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ میں "تیسرے مشیر کی زبان سے اقبال نے مارکس کو اس کے عظیم الشان تاریخی کارنامے پر مندرجہ ذیل خراجِ عقیدت پیش کیا:

وہ کلیم بے تجلّی، وہ مسیح بے صلیب — نیست پیغمبر ولیکن در بغل دارد کتاب
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز — مشرق ومغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد — توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب

اور اس سے پہلے 'جاوید نامہ' میں "اشتراکیت اور ملوکیت" کے عنوان سے مندرجہ ذیل اشعار ملتے ہیں:

صاحبِ سرمایہ از نسلِ خلیل — یعنی آں پیغمبرِ بے جبرئیل
زانکہ حق در باطلِ او مضمرات — قلبِ او مومن دماغش کافر است
غربیاں گم کردہ اند افلاک را — در شکم جویند جانِ پاک را
رنگ و بو از تن نگیرد جانِ پاک — جز بہ تن کارے ندارد اشتراک
دینِ آں پیغمبرِ حق ناشناس — بر مساواتِ شکم دارد اساس

تا اخوت را مقام اندر دل است
بیخ او در دل نہ در آب وگل است

'بالِ جبریل' کی ایک مشہور نظم "لینن خدا کے حضور میں" کو مغربی تہذیب کے

اکتسابات پر اقبال کا تنقید نامہ (Critique) سمجھنا غلط نہ ہوگا۔ مارکس کی طرح لینن کو بھی اقبال نے انتہائی فراخدلی کے ساتھ نذرِ عقیدت پیش کی ہے۔ یہاں ایک عرضداشت کے طور پر وہ خدا سے کئی پریشان کن سوالات براہِ راست پوچھ بیٹھتا ہے۔ اور سو سوالوں کا ایک سوال تو یہ ہے۔

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود
وہ آدمِ خاکی کہ جو ہے زیرِ سماوات

تہذیب کے بیشتر مظاہر، جو انسانیت کی تذلیل اور اس کے لطیف و نازک احساسات و محرکات کو مجروح کر دینے کا باعث بنے ہیں، اقبال کی بے محابا تنقید کی زد میں لینن کے واسطے سے آئے ہیں۔ نظم کے آخری دو اشعار میں گو اندازِ بیان براہِ راست اور برہنہ ہے۔ مگر اس کے پسِ پشت جذبے کی شدت اور توانائی بخوبی محسوس کی جا سکتی ہے:

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں ۔۔۔ ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ ۔۔۔ دنیا ہے تری منتظرِ روزِ مکافات

اقبال سرمایہ داری کی شدت کے ساتھ مخالفت کرتے ہیں اور اس لیے اس ظلم و استبداد کے خلاف بھی صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں، جو براہِ راست سرمایہ دارانہ نظام کی پیداوار ہے۔ کیونکہ اس نظام میں سرمایہ دار پیدائشِ دولت کے تمام ذرائع پر قابض ہوتا ہے، اور مزدور اور صنعت کار کو 'جو اشیا کی زائد قیمت (Surplus Value) کا آفرنیدہ ہے، اس قیمت میں سے کوئی حصہ نہیں دینا چاہیے۔ اسلام بھی زر اندوزی (Accumulation of Capital) کی مخالفت کرتا ہے، 'حرف العفو' میں یہی رمز پوشیدہ ہے۔ 'بالِ جبریل' میں 'فرمانِ خدا فرشتوں کے نام' کے یہ اشعار جاذبِ توجہ ہیں:

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو ۔۔۔ کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو
گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے ۔۔۔ کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
سلطانئ جمہور کا آتا ہے زمانہ ۔۔۔ جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی ۔۔۔ اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے ۔۔۔ پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اٹھا دو

میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے   میرے لیے مٹی کا حرم اور بنا دو

یہاں جذبے کی تندی اور شدت، باوجود ضبط و احتیاط نمایاں طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ لیکن مارکس اور لینن کے لیے اس درجے تحسین شناسی اور انقلاب کے اس پر جوش خیر مقدم کے باوجود اقبال اس فلسفے کو تمام و کمال قبول کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ جو مارکسزم کے پسِ پشت موجود ہے۔ یعنی حقیقت کی جدلیاتی یا مادی تعبیر و تفسیر اور ریاست کی مطلقیت کا تصور۔ اقبال اس نظریے سے متفق نہیں ہیں کہ معاشی عناصر تہذیبی مظہر یا تہذیب کی بالائی عمارت (Super Structure) کے لیے واحد فیصلہ کن (Sole Determinants) عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ اس کے برعکس حقیقت کی روحانی اساس کے قائل ہیں۔ اور ایسا کوئی معاشی یا معاشرتی نظام جو روحانی اور اخلاقی اقدار کے ڈھانچے کی نفی یا تکذیب کرے، ان کے لیے قابلِ قبول نہیں ہے۔ بے شک مارکسزم اور اسلامی نظامِ فکر کے مابین بعض عناصر مشترک ہیں۔ سب سے بڑا نقطۂ اشتراک تو یہی ہے کہ دونوں سرمایہ دارانہ نظام کے دشمن ہیں۔ اور اسے بنی نوعِ انسان کی بہبودی کے لیے مہلک تصور کرتے ہیں۔ اسلامی تصورِ حیات کے مطابق اقتدارِ اعلیٰ (Sole Reignty) کا مصدر اور سرچشمہ خدا کی ذاتِ بے ہمتا ہے۔ اور یہ ساری سرزمین ہماری ہے، اس لیے کہ یہ اللہ کی ہے۔ ریاست چلانے والوں کی حیثیت غاصبوں یا مطلق العنان فرمانرواؤں کی نہ ہے اور نہ ہونی چاہیے۔ کیونکہ وہ عوام کے حقوق کے صرف امین یعنی Trustees ہیں۔ ریاست شہریوں کی کفیل ہے، لیکن یہ مطلق العنان نہیں، اور نہ یہ Party Bosses کی ملکیت متصور کی جانی چاہیے۔ اسلام میں رفاعی ریاست (Welfare State) کا تصور موجود ہے۔ اور بیت المال کا قیام، جو اس سے ملحق ایک لازمی ادارہ ہے، اس سلسلے میں بغایت ممد ہو سکتا ہے۔

روس میں عالمگیر معاشی انقلاب اکتوبر ۱۹۱۷ء میں نمودار ہوا تھا۔ اور اس کے نتیجے کے طور پر ایک سوشلسٹ ریاست کا قیام عمل میں آیا، جس نے زاریت اور قیصریت کی پرانی بنیادوں کو یکسر منہدم کر کے انسانی آزادی اور مساوات کا ایک نیا صور پھونکا۔ پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے پر یورپ میں شروع

میں جرمنی اور اٹلی اور اس کے بعد جاپان اور اسپین میں آمرانہ Totalitarian ریاستیں وجود میں آئیں ؛ اور فاشزم اور نازی ازم کو فروغ حاصل ہوا۔ جس نے انسانی ضمیر کا گلا گھونٹ دیا، اور ارادے اور عمل کی آزادی پورے طور پر سلب کر لی گئی۔ یہ دن کے اُجالے پر رات کی تاریکی کا حملہ تھا۔ اقبال جو آزادی، مساوات اور عالمگیر برادری کے تصورات کے پر جوش مبلغ، زبردست حامی اور فصیح داعی تھے، اس صورت حال کو کیسے پسند کر سکتے تھے۔ "بالِ جبریل" میں مسولینی کے بارے میں ان کی معرکۃ الآرا نظم اس کی شخصیت کی پر زور کشش، اس کی عقابی نظر اور اس کے آہنی عزم کو ایک موثر اور دلفریب خراجِ عقیدت ضرور ہے، لیکن اس کے پیش نظر فاشزم اور نازی ازم کے لیے اقبال کی حمایت پر دلالت کرنا صحیح نہیں ہے اس کے برعکس اگر ہم 'ارمغانِ حجاز' کی مشہور نظم 'ابلیس کی مجلسِ شوریٰ' کو ذہن میں رکھیں، تو ڈرامائی اور غیر ذاتی شیوۂ گفتار کے استعمال کے باوجود اقبال کے نقطۂ نظر کے تعین میں ایسی دشواری نہیں ہو سکتی۔ اس نظم کے تمام کردار یعنی مشیرانِ ابلیس ایک طرح سے ابلیس ہی کے نظریے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ سب آمرانہ ریاستیں، جن کا ذکر اوپر کیا گیا، اور وہ سارے فلسفہ ہائے زندگی، جو ان کے پسِ پشت پائے جاتے ہیں، دراصل روحِ ابلیسیت ہی کے تراشیدہ ہیں۔ پانچواں مشیر ابلیس کو خطرے کی اس گھنٹی سے آگاہ کرتا ہے، جو کمیونزم کی صورت میں بجنے والی ہے۔ اور اس کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے :

وہ یہودی فتنہ گر، وہ روحِ مزدک کا بروز ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تار تار
چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
فتنۂ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار و جوئبار

میرے آقا وہ جہاں زیر و زبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

ان اشعار سے اسی رستاخیز کا کسی قدر اندازہ ہوتا ہے، جو انقلابِ روس کی صورت میں رونما ہو کر رہی۔ یہاں اسے ایک زبردست انقلابی قوت کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ جس نے صدیوں کے جمود و تعطل اور اضمحلال و انتشار کو تہ و بالا کر دیا۔ لیکن

ابلیس اس صورتِ حال سے کسی طرح سراسیمہ ہونے کے لیے تیار نہیں۔ اس کی خود اعتمادی اور استقلال کے چہرے پر اس سے کوئی شکن نہیں پڑتی۔ اس کا ردِ عمل اس سے کلیتہً مختلف ہے، جس کی توقع پانچویں مشیر کو تھی۔ اور اس کا ردِ عمل اس طرح ظاہر ہوتا ہے:

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کہ سوزن سے نہیں ہوتے رفو

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز آشفتہ ہو

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو

جانتا ہے جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

اور پھر اسلام کے فتنۂ فردا ہونے کے لیے جو دلیلیں ابلیس نے پیش کی ہیں، وہ دراصل ایک ڈرامائی معمول کے ذریعے اس امر کا انکشاف اور ابلاغ ہے، جسے اقبال اپنے قلب کی انتہائی گہرائیوں میں محسوس کرتے تھے:

عصرِ حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرعِ پیغمبر کہیں

الحذر آئینِ پیغمبر سے سو بار الحذر
حافظِ ناموسِ زن، مرد آزما مَرد آفریں

موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے
نے کوئی فغفور و خاقاں نے فقیرِ رہ نشیں

کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک و صاف
منعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں

اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
بادشاہوں کی نہیں اللہ کی ہے یہ زمیں!

اقبال کے نزدیک جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا، ریاست ایک مطلق اکائی نہیں ہے۔ ریاست کو دین سے جدا نہیں کیا جا سکتا، اور دین سے مراد وہ ہیئت اجتماعیہ ہے، جس کے لیے روحانی اور اخلاقی اقدار کا نظام تقویم کا باعث بنتا ہے، اور اسی پر کسی اُمت کی بقا کا انحصار ہوتا ہے۔ یورپین نشاۃ ثانیہ کی تعریف و توصیف میں یہ کہا جاتا ہے کہ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ریاست کو کلیسا سے الگ کر کے اس کے راستے سے تمام رکاوٹیں دور کر دیں؛ اور اس طرح انسانی حرّیتِ فکر کے لیے راہ ہموار کر دی۔ اقبال کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہ صورتِ حال اس وجہ سے پیدا ہوئی کیونکہ

مسیحیت نے یہ تعلیم دی، کہ مذہب تمام تر ایک ذاتی اور نجی معاملہ ہے۔ اور اس طرح اجتماعی زندگی کی ضامن ریاست قرار پائی۔ مزید برآں ازمنۂ وسطیٰ کی عیسائیت (Primitive Christianity) میں ریاست اور کلیسا یعنی Church کے درمیان ایک طرح کی باہمی کشمکش اور خصومت موجود تھی۔ اسلام میں اس طرح کے کلیسا کا کوئی تصور نہیں ہے۔ اور نہ مذہبی اداروں کی اجارہ داری کو اسلام تسلیم کرتا ہے۔ لیکن نظامِ اقدار، کلیسا سے الگ اپنا ایک وجودِ ذاتی رکھتا ہے۔ اقبال کا خیال ہے کہ مذہبی اور اخلاقی اقدار ریاست کو اس کے صحیح اور جائز منصب پر رکھنے کے لیے ضروری ہیں۔ مزید برآں اسلام میں روحانی نظام (Spiritual Order) اور مادی نظام (Temporal Order) کے درمیان اس طرح کا تضاد اور تصادم نہیں ہے، جیسا کہ کہیں اور دیکھا جا سکتا ہے۔ ان دونوں میں وہ ربط و تعلق ہے، جو جان اور جسم کے درمیان ہوتا ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تکملہ بھی کرتے ہیں؛ اور اس اعتبار سے ایک دوسرے کے نقیض نہیں ہیں۔ دین کے بغیر سیاست چنگیزی میں تبدیل ہو جاتی ہے؛ اور طاقت کا استعمال بغیر اخلاقی ضابطوں کی پابندی کے استحصال کی شکل میں نمودار ہونے لگتا ہے۔ اسلام میں جمہوریت بھی منضبط (Controlled) جمہوریت کی صورت میں پائی جاتی ہے۔ اور آمریت کے لیے تو اس میں کسی طرح کی گنجایش ہے ہی نہیں، چاہے یہ آمریت ایک فردِ واحد کی ہو، جیسی شخصی سلطنتوں میں زمانۂ قدیم میں پائی جاتی تھی، یا زمانۂ حال کو فاشسٹ ریاستوں میں ملتی ہے، یا ان شلسٹ ریاستوں میں جہاں ایک شخص کی جگہ Party Bosses لے لیتے ہیں۔ اسلامی نظامِ حکومت میں شوریٰ کے ادارے کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اور مذہبی اور اخلاقی اقدار کی بالادستی کو تسلیم کرنا اور اس کے تابع رہنا ریاست کے لیے بدرجۂ اتم ضروری ہے۔ چنانچہ "دین و سیاست" کے عنوان سے 'بالِ جبریل' میں مندرجہ ذیل اشعار غور طلب ہیں:

ہوئی دین و دولت میں جس دن جدائی — ہوس کی امیری، ہوس کی وزیری

دوئی ملک و دیں کے لیے نامرادی — دوئی چشمِ تہذیب کی نابصیری

یہ اعجاز تھا ایک صحرانشیں کا　　　　بشیری ہے آئینہ دارِ نذیر ہوا

لیکن مسلمانوں کو اس معیار اور مقصد سے ہٹانے کے لیے موجودہ لادین سیاست ہر طرح کے حربے استعمال کرتی ہے۔ ایک طرف عجمی تصورات نے اسلامی نظریۂ ریاست کو متاثر کیا؛ اور دوسری جانب مغربی تمدن کی آفریدہ وہ سب سیاسی تحریکیں ہیں؛ جو فرد کی آزادی کو تسلیم کرنے کے باوجود یا تو عملاً اسے برتنا نہیں چاہتیں، یا بدنیتی سے افراتفری کے لیے دروازہ کھول دینا چاہتی ہیں۔ اقبال نے ان کوششوں کو اپنی ایک نظم ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام' میں، جو 'ضرب کلیم' میں شامل ہے، اپنی طنز و تنقید کا ہدف بنایا ہے۔ چنانچہ مندرجہ ذیل اشعار اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

وہ فاقہ کش کہ موت سے ڈرتا نہیں ذرا　　　　روحِ محمدؐ اس کے بدن سے نکال دو

فکرِ عرب کو دے کے فرنگی تخیلات　　　　اسلام کو حجاز و یمن سے نکال دو

افغانیوں کی غیرتِ دیں کا ہے یہ علاج　　　　ملا کو ان کے کوہ و دمن سے نکال دو

اہلِ حرم سے ان کی روایات چھین لو　　　　آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ اقبال ریاست کو اخلاقی نظامِ اقدار کے تابع رکھنا چاہتے ہیں، اور ایک صالح قسم کی ہیئت اجتماعیہ کو وجود میں لانا ان کے نزدیک سیاست کا اصل وظیفہ ہے۔ چنانچہ 'جاوید نامہ' میں ایک جگہ 'پیغام افغانی با ملتِ روسیہ' کے عنوان سے مندرجہ ذیل اشعار توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں:

فقرِ قرآں اختلاطِ ذکر و فکر　　　　فکر را کامل نہ دیدم جز بہ ذکر

ذکر؟ ذوق و شوق را دادن ادب　　　　کارِ جاں است ایں نہ کارِ کام و لب

خیز داز وے شعر ہائے سینہ سوز　　　　با مزاجِ تو نمی سازد ہنوز

یہاں ان اشعار میں ہمیں بالآخر اس معیار کی طرف ایک واضح اشارہ ملتا ہے۔ جسے برتنے سے فرد اور ریاست کے درمیان اور سیاست اور مذہب کے باہمی رشتے میں ایک طرح کی تطبیق ممکن الحصول بن سکتی ہے۔ اس مخصوص سیاق و سباق کے اندر جہاں اشتراکیت اور ملوکیت کا ذکر آچکا ہے، 'فقرِ قرآں' کا موضوع ایک خاص اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ ذکر و فکر سے یہاں دو مختلف قسم کے اعمال مراد

ہیں۔ ذکر اس تہذیبی عمل سے متعلق ہے، جس سے اندرونی رجحانات اور میلانات کی تربیت ہوتی ہے، اور اس میں انقیاد و اطاعتِ الٰہی اور بندگانِ خدا سے کامل محبت دو ضروری اجزا کی حیثیت سے شامل ہیں۔ اور فکر سے وہ ضابطہ یا لائحہ یا طریقۂ کار مراد ہے، جسے دنیوی معاملات یعنی ریاست کے نظم و نسق کی اصلاح کے لیے ترتیب دیا جائے۔ 'کارِ جان' سے اشارہ نفس صحت مندی اور تربیت کی طرف یا ان ہیجانات و محرکات کی طرف ہے، جن کی تربیت مقصود ہے۔ اختلاطِ ذکر و فکر، خیال اور عمل کی ہم رنگی یا مطابقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ 'بالِ جبریل'، میں ایک انتہائی معروف نظم' ذوق و شوق' میں یہ کلیدی شعر اس سلسلے میں بغایت توجہ کا مستحق ہے:

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق   عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات

یہاں ایک دوسرے زاویۂ نگاہ سے شرع و دیں ایک طرف اور عشق کا عنصری اور آفاقی جذبہ، دوسری جانب لازم و ملزوم کی حیثیت سے پیش کیے گئے ہیں۔ بہرحال دونوں جگہ جو عنصر مشترک ہے وہ یہ کہ عشق یا ذکر کی موجودگی فکر اور شرع و دیں کی اتمام کے لیے لابدی ہے اور عشق اور ذکر میں انسانوں سے محبت، ان کی خواہشات اور ضروریات کا لحاظ اور احترام، رضائے الٰہی کے سامنے سرنگوں ہونے کا جذبہ اور ان سب کا تعلق ریاستی نظام یا سیاسی اداروں کو تابندگی، حرارت اور محکمی بخشنے کے لیے ناگزیر ہے۔

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کی نئی اور اہم مطبوعات

مثنوی نُہہ سپہر	امیر خسرو. مترجم. محمد رفیق عابدی زاہدی		۲۸ — ۰
لہو پکارتا ہے	(شعری مجموعہ)	سردار جعفری	۱۵ — ۰
دراسات	(تنقیدی)	نثار احمد فاروقی	۱۵ — ۰
نقش اقبال	(")	اسلوب احمد انصاری	۲۱ — ۰
اقبال. جامعہ کے مصنفین کی نظر میں		مرتبہ. گوپی چند نارنگ	۲۵ — ۵۰
علی برادران اور ان کا زمانہ	(تذکرہ)	سید محمد ہادی	۱۵ — ۵۰
نئی شعری روایت	(تحقیق)	شمیم حنفی	۲۱ — ۰
ایک مہم — دو دل	(ناول)	خالدہ رحمان	۱۰ — ۰
چشم حیران	(مزاحیہ مضامین)	احمد جمال پاشا	۷ — ۵۰
پانچ، چھے ڈرامے	(ڈرامے)	ابراہیم یوسف	۶ — ۰
پروائی	(ناول)	صغرا مہدی	۸ — ۰
شام شہر یاراں	(شعری مجموعہ)	فیض احمد فیض (مجلد)	۱۰ — ۰
عشق اور بھکتی	(تحقیقی)	عماد الحسن آزاد فاروقی	۶ — ۰
اقبال اور دلّی	(تحقیقی)	عبد القوی دسنوی	۹ — ۵۰
اقبال — دانائے راز	(تحقیقی)	عبد اللطیف اعظمی	۱۵ — ۰
انگوٹھے کا نشان	(ناول)	کشمیری لال ذاکر	۷ — ۰
گوری سوئے سیج پر	(ناول)	صالحہ عابد حسین	۹ — ۰
تذکرہ معاصرین (۳)	(تذکرہ)	(مرتبہ) مالک رام	۲۲ — ۰
جستہ جستہ	(شعری مجموعہ)	ڈاکٹر خورشید الاسلام	۱۸ — ۰
جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	(تنقیدی و تحقیقی)	ڈاکٹر شمیم حنفی	۲۵ — ۰
گل افشانیٔ گفتار	(شعری مجموعہ)	نشور واحدی	۵ — ۰
شاد عارفی شخصیت اور فن	(تحقیق)	ڈاکٹر مظفر حنفی	۲۴ — ۰
رابطہ عامہ	(پبلک ریلیشن)	عرفان صدیقی	۵ — ۰
علی گڑھ سے علی گڑھ تک	(تذکرہ)	اطہر پرویز	۱۲ — ۰
دبستانِ آتش	(تحقیق)	شاہ عبد السلام	۱۶ — ۰
سرسید احمد خاں ایک سیاسی مطالعہ	(تحقیق)	عتیق صدیقی	۲۰ — ۰
فقہ اسلامی اور دور جدید کے مسائل	(مذہب)	مجیب اللہ ندوی	۱۴ — ۰
ریڈیو ڈرامے کا فن	(تحقیق)	اخلاق اثر	۱۸ — ۰
نئی دھرتی، نئے انسان	(افسانے)	خواجہ احمد عباس	۱۲ — ۰
پرائی دھرتی، اپنے لوگ	(ناول)	جتیندر بلّو	۱۲ — ۰
شگوفہ زار	(لطائف)	خواجہ عبد الغفور	۱۶ — ۰
اردو گیت	(تحقیق)	ڈاکٹر قیصر جہاں	۱۲ — ۵۰
مفتی صدر الدین آزردہ	(تحقیق)	پرواز اصلاحی	۱۲ — ۰
ایک مٹھی ہندوستان	(ناول)	سید شمیم اشرف	۶ — ۰
آئمہ اربعہ	(سوانح)	مولانا ابو العرفان ندوی	۲ — ۲۵
فسانۂ غالب	(تحقیق)	مالک رام	۱۶ — ۵۰
درد و درماں	(افسانے)	صالحہ عابد حسین	۱۲ — ۲۵
مسلمان اور وقت کے تقاضے	(مذہب)	مولانا عبد السلام قدوائی	۸ — ۰
انشائیات	(مضامین)	ڈاکٹر عابد حسین	۱۵ — ۰
تذکرۂ معاصرین (۲)	(تذکرہ)	(مرتبہ) مالک رام	۱۴ — ۰
حیات اسماعیل میرٹھی	(تحقیق)	ڈاکٹر سیفی پریمی	۱۸ — ۰
نوائے آوارہ	(شعری مجموعہ)	غلام ربانی تاباں	۸ — ۵۰

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس دریا گنج نئی دہلی 110002